

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

**APPLIQUER UNE TENSION SUR L'HISTOIRE :
LE CINÉMA DU REEL ENTRE ARCHIVE ET MÉMOIRE COLLECTIVE**

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN COMMUNICATION

PAR

MARTIN BONNARD

JANVIER 2014

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

A Sylvie, Pierre et Isaline
(pour les coffrets dvd et tout le reste)

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à exprimer ma profonde gratitude à ma directrice de recherche, Madame Viva Paci, professeur à l'École des médias de l'UQÀM, pour sa grande disponibilité, sa patience dans l'accompagnement et la supervision de ce travail et les nombreuses opportunités de communications et de publications qui ont jalonné le développement de cette réflexion.

De nombreux doutes - petits et grands – ont émaillé la rédaction de ce mémoire. Celle-ci n'aurait pas été possible sans les corrections et conseils de mes amis et proches qui se sont prêtés au jeu de la relecture, je les en remercie.

Ma reconnaissance va enfin aux Rencontres internationales du documentaire de Montréal et aux bibliothécaires de la médiathèque de l'Université de Genève pour m'avoir facilité l'accès à des films pas toujours évidents à dénicher.

AVANT-PROPOS

Quand je repense aux films qui m'ont touché, je m'aperçois qu'ils possédaient souvent quelque chose d'insaisissable, un aspect survivant dans l'après-coup du film. Simplement habité par la beauté des images, dérangé encore quelque temps par un choc, un questionnement, je quittais le cinéma en transportant, collé à mes pensées, un petit bout du film. Il me semble que le doute peut contribuer à cette persistance propre au cinéma. Mais une indécision d'un genre bien précis, pas de ces interrogations que l'on peut laisser de côté comme une question sans réponse, plutôt un doute qui nous saisit, puis nous travaille quelque temps. Un désir d'en savoir plus qui naît chez moi de ce que je crois comprendre comme le refus du réalisateur d'épuiser l'interrogation portée par le film, de la réduire en une théorie simplificatrice. L'artiste tente, au contraire, de rester dans le sillage du doute. Le cinéma permet cet équilibre par son aspect double : il est aussi rigoureux qu'ouvert sur l'imaginaire.

Dans les cas qui m'intéressent, penchés sur l'histoire, les cinéastes trouvent un état d'indécision entre le passé constamment réinventé par le récit mémoriel et son inscription figée dans l'archive. Ils parviennent ainsi à communiquer la réflexion, entre souvenir et archive, et à entretenir l'intérêt du spectateur.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	xi
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I PROBLÉMATIQUE.....	3
1.1 Sujet	3
1.2 Question de recherche	8
1.3 Pertinence communicationnelle	9
CHAPITRE II CADRE THÉORIQUE.....	13
2.1 Archive.....	13
2.1.1 Origine et institution	14
2.1.2 Histoire, archives et cinéma.....	18
2.1.3 Derrida et le mal d'archive	23
2.2 Mémoire collective.....	25
2.2.1 La mémoire collective selon Maurice Halbwachs	27
2.2.2 La discipline historique et la mémoire collective	35
2.3 La tension (Die Spannung).....	37
CHAPITRE III METHODOLOGIE ET CORPUS.....	43
3.1 Le cheminement.....	43
3.2 Les outils	45
3.2.1 Fondements du documentaire.....	45
3.2.2 Bagage pour l'interprétation des films : la sémio-pragmatique de Roger Odin.....	47
3.2.3 Clé de lecture pour une approche socio-historique du cinéma	50
3.3 Corpus	52
3.3.1 Règles de sélection et films sélectionnés.....	52
3.3.2 Quelques remarques générales	53
CHAPITRE IV DEVELOPPEMENT.....	55

4.1	L'archive se laisse déborder par la mémoire	56
4.1.1	Mélange poétique	59
4.1.2	Aparté didactique	61
4.1.3	Vertige panoptique	63
4.2	Enquête et partage du doute, entre archives personnelles et mémoire collective	67
4.2.1	Une présentation de l'archive sur le mode de l'énigme	68
4.2.2	Personnel et collectif, interagir avec la mémoire de son groupe familial	77
4.3	Oscillation entre hantise et souvenirs télévisuels, ancrer l'imaginaire dans la mémoire collective	82
4.3.1	Premier extrait : une coupe vers l'imaginaire	83
4.3.2	Deuxième extrait : une coupe en direction du réel	87
4.3.3	Analyse croisée : notes sur les assemblages	89
4.3.4	Une trajectoire interprétative sinueuse	91
4.4	Décalage révélateur de l'intervalle historique	94
4.4.1	Donner à voir la richesse des fragments d'archives	95
4.4.2	Faire ressentir la médiation historique	100
	CONCLUSION	103
	FILMOGRAPHIE	109
	BIBLIOGRAPHIE	111

RÉSUMÉ

Ce travail se penche sur la rencontre de l'archive et de la mémoire collective au sein de la production filmique récente d'un sous-genre du cinéma documentaire, le *cinéma du réel*. Il présente une typologie de figures d'énonciation capables de mettre en tension deux visions du passé, celle du ressouvenir et celle provoquée par la présentation de fragments visuels conservés dans les archives.

Vogliamo anche le rose (Alina Marazzi, 2007), *L'Empire du milieu du Sud* (Jacques Perrin et Eric Deroo, 2010), *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008), *Bons baisers de la colonie* (Nathalie Borgers, 2011) et *En ce temps-là : souvenirs des derniers jours de la colonie du Kenya* (Donald McWilliams, 2009) présentent tous des gestes filmiques indiciels, chacun d'entre eux parvient à créer la tension qui nous intéresse. Celle-ci naît d'un agencement particulier des images avec la bande sonore, d'un souci de laisser la structure de l'œuvre perméable à la richesse de la mémoire, ou encore, du commentaire accompagnant les images données à voir.

A travers l'analyse de ces films, on appréhende une forme actuelle, réflexive et critique de regard sur le passé.

Mots-clés : archive, mémoire collective, tension, cinéma du réel, médiation historique.

INTRODUCTION

Partant de l'intuition évoquée dans notre avant-propos, nous avons souhaité baser notre analyse sur des descriptions solides des deux concepts qui s'y rencontrent : l'archive et la mémoire collective. C'est pourquoi, après avoir exposé notre sujet dans le chapitre intitulé : *problématique*, nous ouvrons une section dédiée au cadre théorique de notre travail et à l'exploration de ces deux notions et de leur mise en tension. Puis, nous formulons le cheminement de recherche qui nous a conduit à l'élaboration d'une typologie de figures d'énonciation présentes au sein d'un groupe de films réunis en corpus. Notre chapitre de développement expose ensuite l'analyse des films et pour chacun d'entre eux l'élément qui, selon nous, permet au cinéaste de mettre en tension l'histoire en faisant naître un doute sur le passé.

Dans l'exploration d'un certain type de films documentaires, que nous rapprochons de la mouvance dite du *cinéma du réel* et, en particulier, grâce à l'analyse des spécificités des approches adoptées par ces films lorsqu'ils se penchent sur le passé, on relèvera des similitudes avec des réflexions propres au champ de l'écriture de l'histoire. Si toutes les productions audiovisuelles documentaires qui posent un regard sur notre monde participent, en effet, d'une construction de l'histoire, certaines d'entre elles, en adoptant une posture réflexive sur le passé ainsi que sur leur propre exploration de celui-ci, se rapprochent des démarches et des interrogations de la discipline historique.

Ce mémoire est le reflet du travail de recherche effectué durant les années de notre maîtrise. Il regroupe un ensemble de textes, issus des communications, travaux de séminaire et publications effectués durant ces trois ans. Il s'est aussi construit pendant et suite aux visionnements de nombreux films que l'on retrouve dans notre filmographie.

CHAPITRE I

PROBLÉMATIQUE

Dans ce chapitre, il s'agit d'exposer notre sujet et les limites dans lesquels notre analyse va se développer. Fort de ce premier résumé de nos intérêts de recherche, nous les traduirons ensuite en une seule phrase qui constituera notre question de recherche. Finalement, nous présenterons quelques éléments liés à la pertinence communicationnelle de notre sujet.

1.1 Sujet

Notre intérêt de recherche porte sur l'analyse des moyens spécifiques du « cinéma du réel » lorsqu'il se penche sur le passé. Ce chapitre vise à débroussailler ce vaste sujet pour faciliter son exploration plus en détail par la suite.

En premier lieu, il s'agit de définir un peu plus précisément de quel cinéma nous parlons. Le terme *cinéma du réel* a de prime abord l'avantage d'être moins usité que son confrère *le cinéma documentaire*. *Cinéma documentaire* renvoie finalement à un très large panel de productions cinématographiques. En ce sens, il souligne mal les contours du type de cinéma spécifique qui nous intéresse. Force est de constater que le mot *documentaire* peut (de nos jours) désigner aussi bien une production télévisuelle, peu différenciée du reportage, qu'une œuvre tournée en 16mm et réservée à un public averti. Le *cinéma du réel*, quant à lui, permet - si l'on évite le

piège de sa référence faussement manifeste à la réalité, qui n'est pas plus vraie – de définir, à l'aide des écrits des premiers utilisateurs de ce terme, un groupe de film particulier.

Le vocable *cinéma du réel* se rattache notamment au festival du même nom qui se tient chaque année à Paris, depuis 1979. Gérard Collas utilise une citation de Vertov pour ancrer les idées des réalisateurs se ralliant sous cette bannière : « Je suis la machine qui vous montre le monde comme moi seul le voit »¹. (Collas, 1994 : p.56) Une phrase qui permet de reconnaître d'un même élan les fondements techniques et humains de la création filmique. Au sein du cinéma dont le projet serait de représenter le réel (Nichols, 2001), on a donc un groupe de filmeurs qui intègrent dans leur œuvre la réflexion de l'auteur sur le réel et la relation de la caméra avec celui-ci. Cette interrogation se révèle dans « [...] l'intention d'un cinéma qui montre le réel et qui pour autant ne cache pas son point de vue. Un point de vue qui relève plus d'une question de place que d'ego. » (Collas, 1994 : p.56)

Refusant de céder à la tentation de l'exhaustivité, cette étude ne s'attardera pas plus longuement aux abords de l'océan du film documentaire dont les flots auraient tôt fait de l'engloutir. Elle se penchera plus modestement sur une petite crique protégée des courants du large. Celle-ci contient les films, ayant comme objet le réel, qui comportent un point de vue bien défini et ne cherchent pas à le masquer derrière une quelconque objectivité.

Nous avons préféré l'expression *cinéma du réel* à celle de *film essai*. Même si ces deux tendances sont « nourrie[s] de scepticisme », (Moure, 2004 : p.25) de mise en balance et de tâtonnement, une différence fondamentale nous pousse à choisir la première. Dans le *film essai*, la réflexion occupe pour ainsi dire le devant de la scène. Elle se donne pour elle-même. Ainsi, les éléments sonores et visuels qui apportent du

¹ Dans la traduction de référence de plusieurs textes de Vertov, on peut lire : « ...Je suis le ciné-oil. Je suis l'œil mécanique. Moi, machine, je vous montre le monde comme seule je peux le voir. » (Vertov, Robel et Mossé 1972 : p.30)

réalisme sont mis à profit au sein de stratégies discursives qui visent à convaincre du bien-fondé de la réflexion. En ce sens, leur exposition ne constitue pas le but principal de l'exploration menée par le film. Cette idée est bien explicitée par José Moure dans son article *Essai de définition de l'essai au cinéma*. (2004)

A la lumière des considérations développées par Moure, mais aussi grâce au souvenir que nous a laissé la lecture des *Essais* de Montaigne (utilisé par Moure, comme bien d'autres, comme base d'inspiration pour analyser l'essai au cinéma), il apparaît que ce type de film implique une mise à l'épreuve du médium dans sa capacité à porter la réflexion. Ainsi, comme le souligne Moure, il s'agit incidemment d'expérimenter autour des aptitudes du cinéma à *penser par lui-même et de lui-même*. En ce qui concerne le présent travail, le mouvement réflexif est similaire, mais il concerne plutôt l'aptitude du film à dépeindre des éléments du passé par l'intermédiaire de l'archive et du souvenir. Le projet du réalisateur vise en premier lieu la documentation par des images, du texte et des sons de certains éléments de notre passé. Ce faisant, il aspire, en parallèle mais de manière étroitement liée, à questionner la capacité de ces fragments à faire histoire. On comprend donc comment l'aspect réflexif des films qui nous intéressent se focalise sur ce questionnement à propos, en quelque sorte, de la valeur historique des éléments qu'il (re)médiatise. Nous reviendrons bien sûr sur cet aspect, mais cette précision concernant l'orientation de la réflexivité nous apparaissait nécessaire.

Maintenant, prenons un peu de hauteur. Après ces quelques coupes dans le corps cinématographique, appliquons-nous à clarifier les approches du passé présentes dans les films qui nous intéressent. Notre hypothèse fondatrice est la suivante. Lorsque le cinéma du réel se penche sur des événements appartenant à l'histoire, il peut se munir de deux outils distincts : l'archive ou la mémoire collective. L'une et l'autre ne sont pas exclusives et il ne s'agit pas de présenter une situation où le réalisateur serait devant un choix : à droite la voie de l'archive, à gauche, celle de la mémoire. Le projet consiste plutôt à faire émerger deux notions fortes, aux caractéristiques

discernables et aux vocations, à la première lecture, opposées : l'archive est déposée et la mémoire est construite.

On ne développera pas ici les multiples définitions de ces deux notions. On se contentera de décrire les contours généraux des aspects qui nous intéressent. L'archive s'envisage comme la volonté de conserver une part de réel appartenant au passé, dans le but de pouvoir y accéder ultérieurement. La mémoire collective, quant à elle, décrit la mise en récit du souvenir et sa transmission. La paternité théorique de ces deux notions sera explicitée plus loin, dans le chapitre *cadre théorique* de ce travail. À notre avis, plusieurs facteurs viennent donner à ces deux notions un rôle dans le cinéma documentaire qui varie selon les époques et les types de cinéma attachés à décrire le réel.

En généralisant notre raisonnement, on pourrait même avancer l'hypothèse suivante. De manière intrigante, il semble que le cinéma possède en son sein ces deux composantes, l'une prenant parfois et selon les circonstances le pas sur l'autre. De fait, tout au long du vingtième siècle, le cinéma a été par moments considéré comme un moyen efficace de conservation. Par l'aura de véracité que lui procure son système mécanique de reproduction du réel, mais aussi du fait de sa rapide institutionnalisation, il constitue un outil efficient pour stocker, consigner et réutiliser les images du passé. Selon les lectures, il peut donc incarner l'instrument d'une écriture rigoureuse de l'histoire.²

² Dès les balbutiements du cinématographe, celui-ci est déjà perçu comme un formidable outil pour une conservation rigoureuse des événements, nous apprend l'étude par Magdalena Mazarakis (2006) d'un manuscrit rédigé par Boleslas Matuszewski, considéré comme le père fondateur des archives filmiques. Dans son livre intitulé *Une nouvelle source de l'Histoire* (1898), ce photographe du début du vingtième siècle expose les avantages du cinématographe. Il reprend en grande partie les attributs que ses contemporains prêtent à la photographie, tout en y ajoutant ce que les images en mouvement apportent de spécifique. Selon lui, les images produites par le cinématographe sont beaucoup plus difficiles à retoucher et, surtout, elles permettent de percevoir des aspects du mouvement imperceptibles dans la réalité. Le fait de pouvoir faire varier la vitesse de restitution du film permet, soit de présenter la synthèse d'un mouvement, soit de décortiquer les différentes phases de ce dernier. Dans la lignée de l'aura attribuée à la photographie, l'*image objective* du cinématographe porte donc en elle le sceau de sa véracité. Cette volonté de trouver dans le nouveau médium un instrument capable de capter de manière scientifique le mouvement

Le film « est un document de ce qui a été devant la caméra, aussi bien que de la manière avec laquelle cette dernière l'a représenté. » (Nichols, 2001 : p.36) [notre traduction]. De ce second aspect constitutif découlent, à l'opposé des idées décrites précédemment, tous les problèmes liés à la remise en cause de l'*image objective*. Le cinéma crée des récits manipulables ou simplement biaisés par le point de vue de celui qui tient la caméra. Il ne porte pas un regard neutre sur le monde et devient très vite un formidable moyen de *récrire* l'histoire et par là même d'influencer les masses. Fort de ce constat, la tentation est grande de s'en tenir à la mise en récit fictionnelle. Le créateur cesserait de mettre le cinéma au service de l'histoire. Le chercheur prendrait ses distances avec les films en tant qu'éléments documentant le passé et donc informant son travail.

Si les grandes manipulations issues de la propagande ont effectivement brisé le rapport faussement naturel entre le procédé photographique et la réalité, les historiens et documentaristes ont fini par faire le deuil de celui-ci en reconnaissant la nature construite de l'image, sans lui soustraire pour autant son intérêt historique. Dans la lignée des travaux des penseurs du lien entre cinéma et Histoire, tels Marc Ferro ou encore Pierre Sorlin, on comprend que le film, bien que biaisé, reflète le point de vue d'une époque, les récits qui en émergent.³ Lorsqu'elle est mise en lumière, la manipulation (des images par exemple) finit, elle aussi, par documenter un aspect du passé et contribue donc par là à l'écriture de l'histoire.

d'une société en pleine transformation s'oppose, déjà à l'époque, à l'utilisation de celui-ci au service de la fantasmagorie ou de la prestidigitation (Méliès). Et pourtant, on retrouve tout au long du siècle la volonté de parvenir à produire une image qui contiendrait en son sein la preuve de son authenticité. Les prises de vues des camps, effectuées par les opérateurs américains à la fin de seconde guerre mondiale pour attester de leur existence irréfutable, sont à ce titre indicielles. Les cadreur effectuent des panoramiques complets dans le but de prendre des images *continues* et *panoptiques* et donc plus difficilement contestables. (Delage et Guigueno, 2004)

³ Cette idée se trouve exprimée par Gilles Deleuze, repris dans un article d'Antoine de Baecque « Le cinéma, résumait Deleuze, est la réserve visuelle des événements dans la justesse et la complexité de leur contexte historique. C'est un découpage d'images visuelles et sonores qui est l'histoire. » Gilles Deleuze. 1992. « Portrait du philosophe en spectateur ». In *Deux régimes de fous : textes et entretiens, 1975-1995*, Paris : Minuit, pp. 197-203. (Baecque 2007)

On se retrouve malgré tout avec une dichotomie entre des images considérées aptes à reproduire fidèlement un mouvement dans un temps et un espace donné et, ces mêmes images, décryptées cette fois en tant que construction nourrie par les points de vue d'une époque. On retrouve ces deux composantes de l'image dans les objets qui nous intéressent, l'une est incarnée par l'archive, l'autre par le souvenir (une vision du passé mêlée d'imaginaire toujours construite plus ou moins collectivement).

Le sujet dont on expose ici les contours naît dans la conciliation de ces deux pôles. Ces deux aspects peuvent entrer en tension, produisant un nouveau type de discours sur le passé. Ainsi, la mémoire dictée par le témoignage halluciné d'une survivante des camps de concentration nazis viendrait, par exemple, mettre en doute les faits historiquement reconnus et attestés par des images sauvées de l'oubli (Walker, 2007). Ceci sans qu'une version des événements, celle issue de l'archive ou celle provenant de la mémoire, vienne définitivement recouvrir l'autre. L'interaction entre deux versions des événements entre en communication, générant un nouvel apport de sens. Face au doute provoqué par cette confrontation, le spectateur partage en partie le récit, parfois halluciné, qui lui est proposé. Expérimentant une certaine forme de tension, il appréhende, en regard des faits, la part de réel qui se cache derrière la version des événements transmise par le récit mémoriel.

Ainsi, certaines productions, afférentes au vocable *cinéma du réel*, choisissent une troisième voie entre prédominance de l'archive ou de la mémoire, celle de leur mise en résonance. Cette recherche s'attachera donc à caractériser les figures d'énonciations utilisées dans ces œuvres pour parvenir à cet équilibre et, poursuivant encore un peu la réflexion, ce que cela peut nous dire sur une forme contemporaine de regard sur le passé.

1.2 Question de recherche

Afin de refléter les choix présentés ci-dessus, notre recherche trouve son orientation dans la question suivante :

« Au sein du cinéma du réel, quels sont les gestes filmiques qui, proposant une vision critique de l'histoire, font naître le doute entre un passé constamment réinventé au sein de la mémoire collective et son inscription figée dans l'archive ? »

1.3 Pertinence communicationnelle

Chacun des éléments convoqués pour cette recherche sont des objets liés au champ de la communication. Pour certains la question relève de l'évidence, tel le cas de la mémoire collective par exemple. Pour d'autres, la relation est peut-être moins directe, mais elle n'en est pas moins pertinente. L'archive possède aussi cet aspect de transmission d'un contenu, ici à travers les époques, qui caractérise schématiquement les objets communicationnels.

C'est pourtant sur un autre plan que la relation entre notre sujet et le champ de la communication devient vraiment intéressante. Suivant la réflexion d'Antoine de Baecque (2007) sur le cinéma et l'histoire, on s'aperçoit que l'un ne va pas sans l'autre. Considérant le vingtième siècle occidental et le rôle qu'y joue le cinéma, l'auteur désigne ce média de masse comme le *corps* sur lequel s'est jouée l'histoire du siècle dernier. Il constitue le canevas sur lequel s'inscrivent les mouvements individuels et collectifs qui marquent cette période. Il est dans le même temps, le lieu du déploiement des idées, leur source comme leur diffuseur. Dans les mots de Jacques Aumont, le cinéma incarne « la pratique qui révèle des modes de pensées (qu'elle contribue à former), celle qui est la plus propice à l'invention et au nouveau, celle qui "colle" à la vie du siècle et, critère ultime et suprême, à sa conception de la réalité. »⁴

⁴ Jacques Aumont, *Amnésies. Fictions du cinéma d'après Jean-Luc Godard*, Paris, POL, 1999, p. 114. Cité par Antoine de Baecque (2007), sans pagination.

Ainsi, l'histoire du vingtième siècle ne peut se penser sans considérer le cinéma, et inversement.⁵ La discipline historique se doit donc de s'inspirer des enseignements des sciences de la communication et ce travail puisera dans les travaux qui bénéficient de cette double approche (ceux de Pierre Sorlin illustrent bien ce propos).

Cependant, ce travail se penche en tout premier lieu sur le cinéma dans une périodicité plus contemporaine. Pourquoi parler alors de l'histoire cinématographique ? Encore une fois, le mouvement est double. Faire parler les images d'archive, c'est s'intéresser à la manière de mettre le monde en images qui caractérise une époque. Mais simultanément, on touche aussi au traitement appliqué à ces images aujourd'hui, dans le souci d'en savoir un peu plus à leur propos. En scrutant le travail des réalisateurs, eux-mêmes à la recherche d'une manière adéquate de présenter les traces du passé, on accomplit donc deux objectifs. Cette démarche nous est inspirée par les réflexions d'un historien, Marc Bloch. « L'incompréhension du présent naît fatalement de l'ignorance du passé. Mais il n'est peut-être pas moins vain de s'épuiser à comprendre le passé, si l'on ne sait rien du présent. » (Bloch, 1974 : p.47)

L'une des lignes directrices de ce travail trouve sa formulation dans cette citation de Marc Bloch. Il s'agit en effet d'approcher le cinéma, et particulièrement celui qui se penche sur notre passé, non seulement pour mieux comprendre celui-ci et donc informer notre présent, mais surtout pour essayer de mettre en lumière les formes que prend un regard contemporain quand il se pose sur l'histoire. Le cinéma, par son pouvoir de réactualisation d'un temps révolu et conservé par l'image en mouvement, est aujourd'hui un lieu central de l'observation du passé. Il apparaît donc nécessaire d'analyser les caractéristiques de cette forme de discours.

⁵ On pense également bien sûr à l'ouvrage fondateur de Paul Starr : *The creation of the media* sur le développement des Etats-Unis, bâtis littéralement autour de la structure des grands médias de masse. C.f. Starr, Paul. 2005. *The creation of the media: political origins of modern communications*. New York : Basic Books, 484 p.

À ce stade, on se prémunira des indications précises fournies par Bill Nichols dans son livre *Introduction to documentary* (2001). Selon lui, le film documentaire (et donc le *cinéma du réel*) peut se concevoir comme un objet porteur d'une voix à destination d'un public. Une voix entendue comme point de vue sur le monde, que ce soit celui du réalisateur ou d'un groupe social auquel celui-ci donne la parole. Il apparaît alors judicieux, pour faire le lien entre une perspective socio-historique de la communication et l'analyse filmique, de s'intéresser aux décisions prises par les créateurs du film pour s'assurer de la réception de leur point de vue. Ces choix s'inscrivent et reflètent la société dans laquelle naît le film. Ici, notre objet touche au champ de la sémiotique, et plus précisément à celui de la sémio-pragmatique de Roger Odin. Nous aborderons cette approche plus en détail au chapitre *méthodologie* de ce travail. Ce qu'il faut par contre relever ici, avant de poursuivre, c'est finalement l'inscription de notre sujet dans le champ des études de la communication au point de vue de son cadre théorique, de ses approches et de ses objets.

CHAPITRE II

CADRE THÉORIQUE

Ce chapitre nous permet de définir brièvement les concepts sur lesquels repose notre analyse. Nous abordons tout d'abord les notions d'archive et de mémoire collective. Puis, nous décrivons une forme de tension qui peut naître de la mise en relation du souvenir et de l'archive au sein du film.

2.1 Archive

« Si « vérité » il y a dans les archives, c'est le travail de l'historien de l'en extraire, à l'aide d'une méthode et avec un savoir-faire qui constituent tout son « art » en même temps que la spécificité de la « science historique ». (Berlière, 2001 : p. 119)

Au fil de cette section, nous allons énoncer en quelques mots ce que l'on entend par le terme *archive* et comment cette notion a évolué, ceci notamment en regard des transformations de la discipline historiographique. Notre but est ici de préparer le terrain pour le déploiement subséquent de notre typologie. Dans cette perspective, la dernière partie de ce chapitre se focalise sur les travaux de Jacques Derrida (1995) à

propos de l'archive.⁶ Ceux-ci vont nous permettre d'orienter notre interprétation du concept vers une lecture particulière de la notion d'archive, en vue de notre analyse sur la possibilité d'une tension entre souvenir et archive au sein de certains films du *cinéma du réel*.

2.1.1 Origine et institution

Les archives (très prosaïquement, on entend ici et, pour commencer, le bâtiment et l'entité qui regroupe les documents) sont des institutions qui par essence se doivent de maintenir face au cours du temps une trajectoire invariable. Leur rôle a pourtant considérablement évolué depuis que l'homme a ressenti le besoin de stocker des documents pour les préserver du passage des ans. En grande partie, cette évolution tient des matériaux dont elles ont obtenu la garde. Dans un premier temps, considérons la période qui sépare la généralisation de l'écriture jusqu'à celle de l'imprimerie, les archives sont dépositaires de documents uniques ou presque. L'écriture manuscrite, la facture des supports d'écriture utilisés ainsi que l'usage de sceau et autres signatures garantissent l'unicité de l'original. Ainsi, les traités et lois, par exemple, peuvent voir leurs contenus dupliqués, traduits, etc., mais leur valeur, ce qui leur donne force d'existence réside dans le document original. (Hildesheimer, 2008) D'où l'importance pour le pouvoir en place de le mettre à l'abri, voir de limiter sa consultation. Celle-ci pourrait donner lieu à une éventuelle remise en cause de son interprétation. Comme nous le verrons dans la section consacrée à l'approche de Derrida, l'archive renforce l'autorité des gouvernants en régulant l'accès aux textes qui fondent leur légitimité et conservent leurs décisions.

Avec la multiplication des documents, de leurs sources et des matériaux qui les contiennent, une seconde fonction de l'archive prend de l'importance. Bien qu'il

⁶ Notre réflexion sur la tension entre archive et souvenir doit beaucoup à un travail préparatoire pour la recherche de Viva Paci, dont certaines retombées sont publiées dans son article *L'archive en personne... Réflexions autour de la perte, de la conservation et de la survie* (2012).

s'agisse toujours de préserver des documents rares, l'institution est aussi appelée à recueillir les résultats d'un tri ou, dans certains cas, de le pratiquer elle-même. Dans la jungle des documents produits et reproduits, il s'agit, dans ce second temps, de conserver la trace de l'activité d'un organisme, d'une instance, ces dernières devenant par là potentiellement redevables de leurs décisions. Considérant cette deuxième interprétation du terme, on comprend comment le législateur français est parvenu à la définition suivante :

« Les archives sont l'ensemble des documents, quels que soient leur date, leur forme et leur support matériel, produits ou reçus par toute personne physique ou morale, et par tout service ou organisme public ou privé, dans l'exercice de leur activité.

La conservation de ces documents est organisée dans l'intérêt public tant pour les besoins de la gestion et de la justification des droits des personnes physiques ou morales, publiques ou privées que pour la documentation historique de la recherche. »⁷

Ces quelques phrases contiennent évidemment de nombreux éléments d'importance. Nous relèverons ici uniquement ceux qui concernent notre analyse. En premier lieu, il faut souligner la double nature des archives. Elles se composent d'une part des documents eux-mêmes, mais aussi, d'autre part, d'un ensemble de fonds regroupant ces mêmes documents selon leur organisation première (chronologique, thématique, opérationnelle, etc.) plus ou moins bien conservée après le passage du temps. Ces deux niveaux, liés et en même temps très différents par leurs natures, sont tous deux sources d'information historique. En effet, ajouté aux informations contenues dans le document, la cohérence du fonds, la manière avec laquelle les documents ont été assemblés et triés dans le but de leur conservation renseigne sur

⁷ Article 1^{er} de la loi sur les archives de janvier 1979, repris aujourd'hui dans l'article 1 et 2 de la loi L211 du code du patrimoine français. (dernière modification juillet 2008). A noter que la loi québécoise, quant à elle, adopte une définition qui inclut déjà l'idée de conservation : « l'ensemble des documents, quelle que soit leur date ou leur nature, produits ou reçus par une personne ou un organisme pour ses besoins ou l'exercice de ses activités et conservés pour leur valeur d'information générale » (Loi sur les archives, LQ 1983, a-21.1, art 1)

leur contexte historique de production ainsi que sur les conditions de leur sauvegarde jusqu'au temps présent.⁸

En second lieu, il est intéressant de remarquer avec Arlette Farge (1989) que tout ensemble de documents ne constitue pas automatiquement une archive. D'ailleurs, la loi française opère cette caractérisation en précisant bien la provenance des éléments qui constituent les fonds. Ceux-ci découlent de « l'activité » d'une personne ou d'une entité.⁹ Par là, on distingue, par exemple, une collection d'ouvrages rassemblés autour d'un thème par un bibliothécaire et les documents réunis en fonds issus, autre exemple, du travail d'une administration. Si la première ne correspond pas à notre définition d'une archive (les notes prises par le bibliothécaire durant son recensement des ouvrages, par contre oui), la seconde, en constituant une accumulation des traces laissées par une activité normale se qualifie. Bien évidemment, cette frontière peut sembler fragile. Elle tend par ailleurs à masquer l'activité de sélection qui marque le plus souvent le transfert organisé ou non vers la conservation. Par contre, elle nous permet, outre la reconnaissance de l'existence de différents types de regroupement

⁸ Pour ne citer que deux exemples parmi plusieurs autres : concernant les documents datant déjà d'un certain âge, l'organisation du fonds donne des indices sur les sélections, les réorganisations ou, au contraire, le désintérêt, l'oubli qui ont marqués le passage et les usages du fonds à travers les années. Pour les documents plus récents, le fonds peut renseigner sur la structuration de la pensée dans la société qui les a produits, sur les institutions qui la constituent et qui fonctionnent comme un système de production et d'organisation du sens. (Cf. la notion d'épistémè chez Foucault (2008)). Chez les cinéastes qui nous intéressent, les images d'archives proviennent souvent de fonds peu ou pas structurés (Archives familiales, *found footage*, etc.). Les réalisateurs évoquent cette notion de manière indirecte. Ils montrent les difficultés rencontrées pour dénicher les images ou bien encore pour trouver des informations concernant celles qu'ils possèdent déjà. On verra plus loin comment certaines formes d'énonciation filmique sont la traduction, au sein du *cinéma du réel* et sur un mode certes plus pragmatique, de cet intérêt scientifique pour les conditions de classification et conservation des documents d'archives. Cf. aussi l'entretien entre Sylvie Lindeperg et Jean-Louis Comolli dans la revue *Images documentaires* (2008), toujours autour de la relation entre la notion d'archive selon Foucault et le cinéma, nous y reviendrons.

⁹ Arlette Farge (1989) souligne cet aspect en citant une définition scientifique de l'archive reprise à Jacques André : « Ensemble de documents, quels que soient leurs formes ou leur support matériel, dont l'accroissement s'est effectué d'une manière organique, automatique, dans l'exercice des activités d'une personne physique ou morale, privée ou publique, et dont la conservation respecte cet accroissement sans jamais le démembrer. » André, Jacques, « De la preuve à l'histoire, les archives en France », *Traverses*, no 36, janvier 1986, p. 29.

documentaire comme potentielles sources de l'histoire, de faire une dernière remarque. Celle-ci concerne la nature même des documents contenus dans les archives.

Par la manière avec laquelle ils sont rassemblés, tel que nous venons de le voir par accumulation des traces de l'activité normale, les éléments qui constituent l'archive gagnent une nature particulière. Celle-ci se situe dans la distinction, faite au sein de la discipline historique entre document et monument. (Le Goff, 1988) Les lettres, compte-rendu audio, journaux, reportages, et bien plus encore, qui s'entassent dans les archives renvoient tout d'abord, c'est la leur fonction, à un aspect du monde « visible et observable ». Ils répondent ainsi à l'étymologie du mot *document* lui-même qui est liée à la notion d'enseigner, d'instruire. Leur but est de renseigner sur un élément particulier, celui-ci leur étant contemporain. En ce qui concerne les monuments, l'intention qui préside à leur création est tout autre. Ils renvoient quant à eux à un élément situé dans le passé (voir le futur), *invisible* et non directement observable dans le présent. Leur utilité immédiate s'éclipse donc derrière la nécessité de transmettre un message à destination d'une autre époque. Ils se placent ainsi sous une étymologie différente, celle du « faire souvenir ». (Pomian, 1992)

Ce qu'il est nécessaire de retenir ici, c'est bien cette notion d'intention. Avec le passage du temps, Pomian (1992) reconnaît que la disparition des objets auxquels il réfère transforme tout document d'archives en monument. Seule l'intention qui a donné lieu à sa création persiste. D'où l'intérêt pour les chercheurs de pouvoir s'appuyer sur différents types de document : des productions qui, visant une certaine forme de communication transhistorique, comportent déjà des formes de mise en récit (hommage, stèle, etc..), d'autres qui rapportent plus directement des faits bruts.

Il devient ainsi possible d'aborder l'histoire par la lecture de cette accumulation de documents qui ne sont pas initialement prévus pour nourrir la compréhension *a posteriori* de leur époque (Hildesheimer, 2008). Dans la seconde moitié du XX^e siècle, cette dernière approche va se répandre avec succès au sein des départements d'histoire des universités. Voyons maintenant certains impacts de ce mouvement sur la lecture

des archives, ceci en regard de la naissance d'une réflexion à propos de l'usage de ces mêmes archives dans le documentaire historique.

2.1.2 *Histoire, archives et cinéma*

La création dans les années trente, par Marc Bloch et Lucien Febvre de la revue des *Annales d'histoire économique et sociale* marque un tournant dans les approches en histoire. Les enseignements de ces deux fondateurs, repris et développé notamment par Fernand Braudel, rejettent les conceptions traditionnelles de l'histoire pour appeler à une véritable histoire du collectif. Cette dernière, non plus attachée uniquement à l'évolution des champs politique et culturel, se penche davantage sur l'évolution à long terme d'indicateurs socio-économiques. Par là, elle tente d'appréhender les mouvements du corps social et non plus seulement celui des élites, de leurs idées et opinions. Ainsi naît un intérêt pour des sources archivistiques encore peu exploitées.¹⁰ Elles serviront de base à la mise en œuvre de méthodes quantitatives aptes à saisir l'évolution au cours du temps de ces nouveaux objets d'étude. L'une des caractéristiques de ce mouvement réside par ailleurs dans son interdisciplinarité. L'Histoire est théorisée comme la discipline capable de fédérer l'ensemble des sciences humaines et elle est de fait au cœur d'une révolution épistémologique au sein de ces dernières. De la géographie à l'économie en passant par l'anthropologie, les chercheurs de la « nouvelle histoire » impliquent, dans leur quête d'éclaircissements sur le passé, les travaux et méthodes de champs qui leur sont traditionnellement étrangers.

Parmi les éléments principaux sur lesquels se base cette méthode en devenir, on trouve l'importance naissante des données, de leur récolte, puis, de leur traitement. Au fur et à mesure que l'on (re)découvre des masses considérables de chiffres et d'écrits compilés à travers les siècles (registres matrimoniaux, comptes commerciaux,

¹⁰ « Mais quand s'impose peu à peu, avec les *Annales*, une histoire économique et sociale, reposant sur les dénombrements et la constitution de séries, faisant appel au traitement statistique des données et à l'ordinateur, plus que jamais on va aux archives. » (Hartog, 2000 : p.46)

recensements divers), se développent en parallèle les approches et l'éthique nécessaires à l'analyse de cette nouvelle manne. Une fois encore, on s'intéressera, dans l'optique du présent travail, à un échantillon restreint des nombreux aspects qui définissent la relation de ces historiens d'un nouveau genre avec les documents d'archives sur lesquels s'appuient leurs travaux. Le but est prioritairement de dégager les éléments qui peuvent faire écho ou être repris par les théoriciens qui se penchent, quant à eux, sur l'utilisation des images d'archives dans le cinéma documentaire historique.

Les archives ne font pas histoire par elles-mêmes. Elles constituent seulement une réserve d'histoire, une potentialité qu'il est nécessaire d'exploiter, de rendre intelligible. Cet état de fait se trouve mis en lumière par le rôle de gardien, endossé et défendu par les institutions archivistiques ainsi que par certains historiens, jusqu'à aujourd'hui.¹¹ Ceux qui les détiennent peinent souvent à donner libre accès aux documents, en partie pour s'assurer de leur utilisation selon des règles et savoir-faire précis, en partie pour des raisons plus pragmatiques.

En ce qui concerne les fonds publics par exemple, l'administration a longtemps organisé ses archives autour de l'idée qu'elle en était autant la source que l'utilisateur final. Toute divulgation risquait d'entraîner des lectures différentes des sources et n'était donc pas la bienvenue. (Pomian, 1992) Pourtant, à force de changements politiques et culturels, les archives ont fini par s'ouvrir. Mais si les historiens sont les premiers à gagner le droit d'arpenter les voutes des archives d'État, c'est aussi contre la promesse (plus ou moins tenue) de faire s'effacer les identités aussi bien de celui qui consulte les documents (le chercheur, par son *regard distancié* (Pomian, 1992), se masque derrière la méthode historique) que de leur producteur. Lorsqu'il s'agit de faire histoire, la rigueur et l'éthique de l'historien deviennent ainsi garant d'une

¹¹ Cf. A titre d'exemple, les propos de Jean-Marc Berlière dans son article intitulé *Des archives pour quoi faire ?* (2001)

certaine universalisation des résultats¹². Pourtant, une tension demeure. Elle parcourt l'utilisation des archives et son encadrement législatif. L'archive est à la fois « source de l'histoire » et « porteu[se] de mémoire ». (Pomian, 1992 : p.173) Suivant les choix opérés par celui qui la consulte ou l'exploite, elle peut être mise à contribution selon ces deux fonctions. Incidemment, ces choix vont ensuite venir en retour influencer la volonté des archives à ouvrir leur porte, suivant la capacité plus ou moins dérangeante du sujet choisi à révéler des aspects encore trop proches du présent. Il est donc nécessaire de saisir la distinction entre l'archive, comme potentielle matière historique et son utilisation, son appropriation par les historiens. Finalement, que se soit par désintérêt ou, au contraire, parce qu'ils font l'objet d'enjeux trop délicats, les fonds d'archives ne deviennent pas automatiquement des sources de l'histoire.

En ce qui concerne plus spécifiquement le mouvement d'exploitation des documents, on peut encore remarquer un élément pertinent pour notre analyse. Le travail d'interprétation devrait toujours contenir les clés qui permettent de comprendre, non pas uniquement les résultats de la recherche, mais la manière avec laquelle le chercheur est parvenu à ceux-ci. En effet, plusieurs lectures différentes des données sont possibles. Elles varient selon ce qui est cherché à la base et la manière de compiler, de mettre en évidence certains aspects des résultats. Cette constatation peut en première lecture paraître quelque peu triviale, pourtant elle découle d'une large réflexion sur la place du chercheur par rapport à son objet, et à travers cette dernière sur les rapports entre mémoire et histoire (nous abordons ce point dans la dernière partie de la section *Mémoire collective*). L'arrivée de ces nouvelles sources quantitatives de l'histoire est donc aussi concomitante avec l'émergence d'une

¹² Les travaux d'Arlette Farge, *Le Goût de l'archive* sur le fonctionnement de la police française au XVIII^e siècle permettent d'illustrer ce propos. Ils pourraient constituer une vue isolée sur le travail d'une administration donnée à une certaine époque. Pourtant, le fait de savoir qu'ils traitent de l'appareil policier français (à partir des documents produits par lui) et dans un moment précis de son histoire, les réintègre dans un système de lien et de renvois qui permet leur utilisation au sein de la mémoire collective. La liberté et le crédit accordés à l'historien se jouent dans cette ambivalence.

réflexion (éthique) sur leur traitement et la nécessité d'accompagner les résultats par une présentation des cheminements méthodologiques empruntés.

Voyons maintenant comment ces considérations méthodologiques sur le traitement à appliquer aux archives ont pu influencer certains commentaires théoriques à propos de l'utilisation des archives dans le cinéma documentaire. Dans le champ des études cinématographiques, cette idée est reprise par Laurent Véray (2008), lorsqu'il souligne la nécessité d'une telle démarche dans le travail de (re)médiation des images d'archives. Partant du présupposé que les images sont par essence soumises au dictat de la réinterprétation, il appelle à l'utilisation lors du remontage des documents d'archives de stratégies visant à faire comprendre ce qu'il décrit comme « les conditions qui rendent possible le visible ». Les images ne sont toujours que le reflet de la réalité.¹³ La portée de cette affirmation dépasse le seul rapport du film aux documents qu'il remédialise. En filigrane, cependant, on perçoit ce qui motive cette nécessaire inclusion d'une pédagogie de l'image, cet appel à produire des œuvres qui donnent accès à une clé de lecture des images en général. Le montage est en cela similaire à une construction de la pensée. Il peut mettre en valeur les fragments qu'il présente, mais aussi les écraser sous un discours qui leur est étranger.

Dans un article pour la revue d'historiographie du cinéma *1895*, Laurent Véray tisse un peu plus serré le lien entre l'approche scientifique et le *cinéma du réel*, lorsqu'il décrit une forme particulière de documentaire historique.

« Proche de la recherche historique moderne (celle qui s'est développée depuis l'École des Annales), elle s'élabore dans une perspective critique, en particulier à l'égard des images montées et de ce qu'elles sont censées signifier de façon évidente ou sous-jacente. Dès lors, le documentariste, tel l'historien, mais avec

¹³ Véray défend l'idée développée par Jacques Rancière dans son livre *Le partage du sensible : Esthétique et politique* (2000), selon lequel la compréhension du réel passe par une fictionnalisation de celui-ci. Il s'agit alors de « s'approprier les images [d'archives] afin de les situer dans une perspective historique. Il faut réorganiser la matière dont on dispose, réagencer les signes, créer de nouveaux rapports entre ce qu'on voit et ce qu'on entend » (Véray, 2008 : p.70)

des moyens de signification différents, prend le recul nécessaire pour s'interroger sur la mise en forme de son sujet et les principes d'intelligibilité du réel qu'il met en œuvre. Cette écriture filmique de l'histoire assume aussi une part d'imagination et une forme de sensibilité par rapport à la manière d'envisager le passé. C'est une démarche avec un point de vue d'auteur [...]. Cela implique au moins deux choses : tout d'abord que, quelque soit l'événement relaté, ce qui compte c'est le point de vue exprimé ; ensuite que le sens et la vérité peuvent tout à fait émerger à travers une relation entre le réel et l'imaginaire. » (Véray, 2003 : [s.p.])

Dans son ouvrage *Le documentaire et ses faux semblants*, Niney (2009) analyse lui aussi cette question. Au chapitre « Les images d'archives sont-elles la réalité d'hier », il étudie les différentes formes de *remontage* des images d'archive. Le danger réside, selon lui, dans le fait de coller sur celles-ci un nouveau commentaire, une nouvelle vision de l'histoire qui viendrait remplacer la première, sans chercher à comprendre quelle était la vraie signification de ces images, ce qu'elles dévoilent, mais aussi ce qu'elles tiennent caché.

« Coupe dans le passé, raccord dans le présent, l'investigation historique est « un travail sur des objets perdus », selon la formule de Jean-Claude Passeron, une recherche du temps perdu à partir « d'informations vestigiales solidaires de contextes non directement observables », contextes que la mise en intrigue et le montage vont s'efforcer justement de restituer. » (Niney, 2009 : p.147)

Ainsi, l'image d'archive, plongée dans un autre récit, acquiert une nouvelle signification par le remontage. Cependant, ce dernier se donne comme objectif, en soulignant le décalage avec la lecture d'origine, de renseigner sur le discours véhiculé par le premier film. Loin d'écraser un propos par un autre, il permet au spectateur « de se mettre à l'épreuve des survivances véhiculées par ces images d'hier ». (Niney, 2009 : p.147) Les films de Chris Marker répondent bien à cet appel de Niney. Le montage, mais aussi la virtuosité de ce cinéaste dans l'écriture du commentaire accompagnant les images entraînent le spectateur à la découverte du contexte de production des films présentés. La voix over est parfois directe et personnelle, *Le Tombeaux d'Alexandre* (1993), ou encore indirecte, *Level 5* (1997). Elle parvient

toujours néanmoins à construire les conditions propices à une rencontre avec les images d'archives.

À la lecture de ces considérations, on perçoit bien la volonté de trouver un moyen acceptable de faire histoire à l'aide du documentaire. Ces éléments théoriques dessinent une réflexion à propos de l'utilisation des archives aussi bien dans la discipline historique que dans le champ du documentaire. Entre respect des documents sources et conservation malgré tout d'un regard critique, on perçoit quelques-uns des enjeux entourant l'usage des archives. Voyons maintenant comment une lecture particulière du rapport à l'archive peut servir notre propos.

2.1.3 Derrida et le mal d'archive

L'attrait des réflexions de Derrida pour la présente analyse réside dans sa recherche d'une présence fantomatique du passé au sein même de la rigueur propre à la démarche archivistique. Dans son livre intitulé *Mal d'archive* (1995), base de notre exploration de cette thématique, il déconstruit la notion d'archive grâce aux outils de la psychanalyse. Loin d'éclaircir le concept, il le manipule de manière à faire ressortir ses aspérités, ses aspects cachés. En particulier, il scinde l'origine du mot *Arkhé* en deux. Une part renvoie au *commencement* et à la volonté de se rapprocher de celui-ci. L'autre désigne le pouvoir lié à l'archive. En effet, celui qui la constitue, la détient ou autorise sa consultation acquiert un certain contrôle sur le passé et son utilisation dans le présent. Ce second aspect se nomme le *commandement*.

Lorsque Derrida parle d'institution et d'archive, il pense particulièrement à la conservation des textes de loi et lie directement ces archives à l'autorité qu'elles confèrent à ceux qui en gèrent l'accès. Le cinéma a, depuis toujours, été mis au service de la conservation des images du passé. Institutionnalisée, la volonté systématique de filmer les événements pour un usage futur correspond bien évidemment à l'exercice d'une autorité, d'un pouvoir. A l'autre bout de la chaîne archivistique – si l'on peut dire –, la difficile consultation des archives

cinématographiques, dont de nombreux fonds sont encore inaccessibles du fait de la censure ou simplement du manque de moyen, reflète aussi les enjeux liés à l'archive filmique.

Dans la volonté de se rapprocher du commencement, de l'origine des événements, l'archive agit comme une mémoire technique qui n'est ni une mémoire comme *réserve consciente*, ni celle issue du *ressouvenir*. Et pourtant, la trace matérielle, conservée et consignée ne suffit pas. À travers elle, on souhaiterait pouvoir accéder à l'événement lui-même, en ressentir à nouveau les effets. L'expérience de cette limite de l'archive se double, en outre, d'un effet propre à cette manière de parcourir le passé. Ce que Derrida décrit comme le *Mal d'archive*. « C'est brûler d'une passion. C'est n'avoir de cesse, interminablement, de chercher l'archive là où elle se dérobe. C'est courir après elle là où, même s'il y a en a trop, quelque chose en elle s'anarchive ». (Derrida, 1995 : p.142) On envisage ici la fissure, l'instabilité que porte l'archive en son sein, un manque qui appellerait paradoxalement l'appui de la mémoire pour contrer le mal qui ronge sa structure.

Dans la continuité de ces réflexions, il faut encore relever un élément dont Derrida traite toute à la fin de son livre. Il s'interroge sur l'attrait que suscite la possibilité de retrouver une *trace archivante*, qui réunirait en elle l'archive ainsi que son origine ; pouvoir, dans le même temps, ressentir l'importance d'un événement dans l'histoire et revivre le moment unique de son inscription dans celle-ci. Par malheur, on peut uniquement « en rêver après coup » (Derrida, 1995 : p.153), lorsque le couple formé par l'empreinte et ce qui l'a produite est brisé. A l'origine et en simplifiant la chose par une image, on ne peut percevoir la trace que quand celui ou celle qui la laissée est déjà plus loin. De plus, c'est grâce ou à cause du passage du temps que naît la mélancolie, l'envie de revenir au plus près de l'événement dont l'archive conserve la trace. Derrida nous laisse devant ce paradoxe. Il est de notre avis que la mémoire peut permettre de faire resurgir, du moins par la pensée, une partie de l'expérience, des émotions vécues lors de l'événement originel. Ici encore,

on perçoit la richesse des parallèles éventuels à tisser avec le cinéma. Nous y reviendrons au cours de la partie centrale de notre analyse.

2.2 Mémoire collective

« [L'histoire] est un tableau de différences dont fait état la notion d'évènement historique. À l'inverse la mémoire collective forme un tableau de ressemblances résultant de la répétition et de la réadaptation continuelle du groupe social qui en est le support » (Sabourin, 1997 : p.154)

Cette section présente notre second concept, la mémoire collective. Avant de débiter son exploration, il est nécessaire de rappeler notre objectif. Notre but n'est pas de creuser la distinction entre mémoire et histoire, mais bien de souligner les nouveaux éclairages que cette approche de sociologie historique peut nous apporter. D'ailleurs, cette section présente une théorisation du rapport entretenu par le groupe social avec son passé qui est loin d'être étranger à ce que l'on entend par histoire. Cela s'explique notamment par le fait que les théories développées par Maurice Halbwachs, par exemple, ont été par la suite largement réutilisées dans le champ des études historiques¹⁴ comme dans d'autres domaines d'ailleurs. Cette section ainsi que celle sur l'archive forment donc une description de deux approches du passé, afin de dégager au sein de celles-ci les liens à faire, les caractéristiques de chacune d'entre elles que l'on pourra ensuite mettre à profit dans l'analyse des films de notre corpus.

Depuis les travaux fondateurs du sociologue Maurice Halbwachs, plusieurs auteurs se sont attachés à définir la notion de mémoire collective. Il a souvent été reproché à la conception originelle développée par Halbwachs un biais similaire à celui dénoncé chez les théoriciens dits holistes. De fait, il est facile d'assimiler les concepts de ce sociologue à un système dans lequel l'individu subirait la mémoire du

¹⁴ cf. la partie intitulée *La discipline historique et la mémoire collective* de cette section.

groupe, sans avoir la possibilité de l'influencer. Bien évidemment, sous cette forme, la mémoire collective prend une allure politique. Elle pourrait décrire par exemple les tentatives du pouvoir en place pour se réapproprier des éléments du passé. (Nora, 2002) Au contraire, comme le souligne Marie-Claire Lavabre dans son article *Usages et mésusages de la notion de mémoire* (2000), les travaux d'Halbwachs font émerger trois thématiques : le passé se reconstruit à partir du présent, la mémoire collective et celle des individus sont liées et doivent être considérées dans leur interaction, enfin, la mémoire possède une *fonction sociale*. Cette conception présente les discours sur le passé comme une vraie production sociale. On comprend que cette définition de sociologie historique décrit des rapports au passé dynamiques, significativement éloignés de ceux entretenus par une étude factuelle des archives institutionnelles, par exemple.¹⁵ De plus, une remarque émise par Lavabre dans sa conclusion fournit un angle d'approche qui est porteur pour nous ici.

« [...] si « la mémoire collective » ne s'exprime pas nécessairement dans les usages les plus étroitement institutionnels ou politiques du passé, en revanche, la question des conditions sociales de production des représentations partagées du passé, ou – autre manière de dire les choses – les mises en récit publiques ou autorisées du passé, qui donnent finalement sens aux souvenirs individuels, reste pertinente. » (Lavabre, 2000 : p.55)

Le *filmeur* pourrait donc être envisagé, lui aussi, comme un agent de cette construction mémorielle. Son discours s'intégrant alors dans une conception partagée de la mémoire, il replacerait des éléments d'archive au sein des récits échangés par les membres d'une communauté. Reste à comprendre sous quelle forme il obtient la légitimité pour le faire : ce à quoi nous nous attellerons au cours de cette recherche.

Afin de nourrir notre réflexion ultérieure, on procède dans ce chapitre en deux temps. Tout d'abord, on relève au cœur de la construction théorique de la mémoire collective d'Halbwachs les points spécifiquement utiles à notre analyse. Ensuite, on brosse un tableau du sort réservé à la mémoire au sein même de la discipline

¹⁵ D'où notre intérêt pour une étude du reflet de ces deux approches de l'histoire, de ces deux manières d'évoquer le passé au sein d'un corpus de film.

historique. Cette démarche s'inscrit en parallèle à celle que nous avons menée précédemment pour l'archive.

2.2.1 La mémoire collective selon Maurice Halbwachs

C'est durant les premières décennies du vingtième siècle que Maurice Halbwachs entreprend sa réflexion sur les aspects sociologiques de la mémoire. Selon Namer (1994), plusieurs éléments propres au contexte de l'époque peuvent expliquer le choix de cette thématique. Parmi ceux-ci, on peut citer l'apparition au début du siècle de plusieurs travaux, aussi bien artistiques que scientifiques, sur le fonctionnement et les mystères de la mémoire (Suevo, Proust, Freud, Mahler). En parallèle, la communauté scientifique commence à s'interroger sur les transformations de la société vers une société urbaine et moderne. Ce changement est perçu comme l'un des facteurs possibles d'un affaiblissement du lien moral liant les individus entre eux. Bousculées par la modernité, les classes populaires s'éloigneraient de la mémoire qui les liait jadis.

Marcel et Mucchielli (1999) nous en apprennent un peu plus sur le cadre épistémologique des réflexions d'Halbwachs. Celui-ci reprend de nombreux éléments développés par Durkheim et Bergson,¹⁶ en particulier leurs travaux sur les rapports et les influences de la conscience collective sur l'individu. Halbwachs va se saisir des théories de ses prédécesseurs, parfois en les réfutant partiellement, pour mieux les adapter à sa théorisation de la mémoire. Ces approches théoriques le poussent cependant à décrire le fonctionnement de la mémoire individuelle comme un processus social. Prosaïquement, cela se traduit par l'impossibilité de se souvenir sans groupe d'attache.

Afin de parcourir brièvement la mémoire collective telle que décrite par Maurice Halbwachs, on retiendra les catégories de synthèse développées par Lavabre (2000) dans son article concernant l'œuvre du sociologue : le passé se reconstruit à partir du

¹⁶ On le décrit, par ailleurs, comme faisant partie de l'« École sociologique française ».

présent, la mémoire collective et celle des individus sont liées et doivent être considérées dans leur interaction, la mémoire possède une *fonction sociale*.

2.2.1.1 Le passé se reconstruit à partir du présent

Lorsque l'individu intègre un groupe, il adopte une certaine manière de penser propre à ce dernier. Cette idée a été notamment traitée dans les travaux de Durkheim sur les faits sociaux. Ceux-ci sont constitués des représentations, des pensées, de tous les éléments non matériels qui façonnent la conscience d'un individu. Chez Durkheim, ils sont en quelque sorte préexistants à l'individu. Il les subit à la manière d'un patient recevant des indications lors d'une séance d'hypnose. Selon Marcel et Mucchielli (1999), Halbwachs se distancie quelque peu de cet aspect déterministe pour s'intéresser davantage à une phénoménologie autour des systèmes de représentation qui permettent d'attribuer et de partager du sens. (Il conçoit d'ailleurs la conscience collective comme formée de multiples entités hétérogènes, à la différence de Durkheim qui la décrit de manière monolithique et universelle) Immergé dans un tissu social, l'individu *localise* ces souvenirs à l'aide de référents qui ne sont pas des données absolues, chronologie des événements ou espace physique par exemple, mais en s'appuyant sur des repères sociaux. Ceux-ci sont nommés par Halbwachs comme les notions de temps, d'espace et le langage que le groupe ou les groupes dans lesquels l'individu évolue utilisent quotidiennement. (Sabourin, 1997)

« Lorsque nous tentons de localiser un souvenir en utilisant les points de repères de notre mémoire, non seulement nous y parvenons grâce au fait que nous sommes un être social, mais encore nous faisons émerger à travers ces repères sociaux une grille de lecture, une histoire, un sens, qui sont les véritables supports de notre conscience présente. » (Marcel et Mucchielli, 1999 : p.67)

En plus de cette structuration sociale de la mémoire¹⁷, l'individu ne se souvient pas pour des raisons intrinsèques à la mémoire, mais bien en fonction de son identité et de

¹⁷ Le film *Passage* réalisé par John Walker en 2008 démontre ce phénomène en réactualisant l'énigme autour de la disparition dans le grand Nord d'une expédition de la marine anglaise. Les historiens prétendent, en s'appuyant sur les archives, que l'équipage a été attaqué par des

son vécu au présent. Il y a donc double influence du contexte. Non seulement celui-ci participe à l'enregistrement des souvenirs (ils sont situés à travers un ensemble de perceptions), mais de plus, il déclenche la réminiscence. Comme le souligne Marcel et Mucchielli (1999), la mémoire se constitue à la fois par et dans l'expérience. Tant la forme que la substance des événements vécus par l'individu va marquer les souvenirs de celui-ci ainsi que les conditions de leur évocation nouvelle. (Sabourin, 1997)

De ce dernier aspect découle notamment le fait que Halbwachs s'abstient de trancher sur la nature même du processus de réminiscence. Se distinguant des conceptions proposées par Bergson, il va décrire le ressouvenir comme un processus mélangeant *raisonnement* et *reconnaissance*. Comme chez Bergson, la mémoire fonctionne en partie sur un mode figuratif, par apparition d'images issues du souvenir. Mais ces images sont immédiatement situées à l'aide des codes de l'entendement (propres à un groupe). Les souvenirs naissent donc d'une circulation entre images et intelligence. (Sabourin, 1997) Cette mise en rapport de la connaissance et de l'expérience incite Sabourin (1997) à comparer ce processus à celui de la mise en question propre au champ scientifique. Il décrit ainsi la réminiscence comme une problématisation du réel.

Pour compléter notre propos, il est utile de reprendre l'un des exemples concrets développés par Halbwachs et repris par Namer (1994). Il s'agit de la lecture par une personne d'un même texte, dans l'enfance et à l'âge adulte. Si la seconde lecture ne manquera pas de faire ressurgir des souvenirs de la première, le contenu du texte, l'expérience de la lecture ne seront bien sûr pas les mêmes. Cela fait dire à

autochtones cannibales. Les Inuit de la région, quant à eux, ont conservé dans leur mémoire collective le souvenir de cet équipage qui, affamé, a fini par s'entredévorer. Walker parvient à mettre autour d'une table les défenseurs de ces deux versions de l'histoire et l'on se rend compte que leur lecture des événements repose sur des cadres culturels très différents. Se mettant en scène pour bien montrer son point de vue et l'évolution de celui-ci, le cinéaste souligne le caractère situé de son regard, et laisse, par là, la possibilité au spectateur de se forger sa propre opinion.

Halbwachs qu'il n'est pas possible de revivre le passé. La différence qui marque les identités des deux lecteurs, une seule et même personne, mais à des époques éloignées, teinte ce que l'individu va retirer de sa lecture. Et quand bien même l'adulte souhaiterait se plonger dans son expérience passée, la reconstruction du contexte entourant et influençant celle-ci ne peut être que partielle. Il faudrait retisser tout le réseau des influences qui ont guidées la lecture de l'enfant. (Sabourin, 1997) Face à cette impossibilité, le problème doit être pris sous l'angle plus général de la société. Halbwachs, toujours dans la lecture de Sabourin (1997), désigne la mémoire collective comme le lieu d'une exploration possible du passé. Composée de la sédimentation de plusieurs états d'équilibre antérieurs, elle permettrait d'appréhender les morphologies sociales du passé et donc par extension les cadres révolus qui permettaient aux individus de situer leurs pensées et souvenirs.

2.2.1.2 La mémoire collective et celle des individus sont liées et doivent être considérées dans leur interaction

L'être humain, être social par essence, évoluent à l'intérieur de cadres sociaux. Il convoque des ensembles de *points de repère* afin d'interpréter ce qu'il vit. Ce qu'Halbwachs décrit comme des cadres sociaux (qui deviendront ceux de la mémoire), c'est un ensemble structurant qui permet de lier entre eux ces repères pour former une pensée unifiée. Ensuite, l'individu combine ces différents cadres. Suivant la métaphore du recoupement de plusieurs cartes, il superpose les différentes grilles de lecture formées par les représentations liées aux groupes qu'il fréquente. (Marcel et Mucchielli, 1999) De fait, l'individu devient le lieu de la coexistence et de l'interaction des mémoires collectives. Il se forme un dialogue entre sa mémoire individuelle et celle du groupe. Par cet échange, le groupe parvient à se perpétuer dans l'individu et ce dernier bénéficie du point de vue du groupe pour se souvenir. (Namer, 1994) Afin de bien cerner ces derniers éléments, il est nécessaire comprendre ce que Halbwachs entend par la notion de groupe.

« [...] le groupe n'est pas seulement, ni même surtout, un assemblage d'individus définis et sa réalité ne s'épuise pas dans quelques figures que nous pouvons énumérer, et à partir desquelles nous le reconstruirions. Bien au contraire, ce qui le constitue essentiellement, c'est un intérêt, un ordre d'idées et de préoccupations, qui, sans doute, se particularisent et reflètent dans une certaine mesure les personnalités de ses membres, mais qui sont cependant assez générales et même impersonnelles pour conserver leur sens et leur portée pour moi, alors même que ces personnalités se transformeraient et que d'autres, semblables, il est vrai, mais différentes, leur seraient substituées. C'est là ce qui représente l'élément stable et permanent du groupe, et, loin de le retrouver à partir de ses membres, c'est à partir de cet élément que je reconstruis les figures de ceux-ci. » (Halbwachs, 1947 : p. 20)

A l'intérieur des groupes, les échanges permettent le développement d'un substrat commun formé par des conceptions spécifiques du temps et de l'espace, ainsi que par un langage commun. Ces référents partagés vont ensuite donner la possibilité aux individus de se mettre du même point de vue que le groupe (Marcel et Mucchielli, 1999), ce que Halbwachs nomme la *réciprocité des perspectives* et que Sabourin (1997) explicite comme une *interaction sociale requérant l'activité de la mémoire*.

« Comment, sans la mémoire et en dehors des moments où l'on se souvient, aurait-on conscience d'être dans le temps et de se transporter à travers la durée ? [...] cela implique que je suis capable, à tous moments, de me placer, en présence d'un objet, en même temps qu'à mon point de vue, à celui des autres, et que, me représentant, au moins comme possibles plusieurs consciences, et la possibilité pour elles de rentrer en rapport, je me représente aussi une durée qui leur est commune. » (Halbwachs, 1968, p. 128) cité par (Sabourin, 1997 : p.153)

Cette interaction spécifique crée le liant qui va permettre à l'individu de puiser dans la mémoire du groupe et inversement. Mais l'individu se trouve aussi en contact avec d'autres groupes, sa capacité à situer le point de vue des autres s'étend donc à l'extérieur des collectifs auxquels il se réfère. Lors de ses *interactions sociales*, il parvient ainsi à mesurer la distance qui sépare ses conceptions de celles de ses interlocuteurs.¹⁸ (Sabourin, 1997)

¹⁸ Pour illustrer cette idée, Sabourin se réfère à la stratégie de Cortès dans sa conquête de l'Amérique telle que décrite par Todorov dans son livre : *La conquête de l'Amérique, la question de l'autre* (1982). En effet, contrairement à Colomb qui projette sur les mœurs autochtones ses

À travers ce maillage de plusieurs mémoires collectivement constituées, qui se croisent au sein des individus, les souvenirs sont sans cesse reproduits dans un « système de notions collectives socialement différenciées ». (Marcel et Mucchielli, 1999 : p.148) Cependant, certains groupes s'exposent à la perte de mémoire.¹⁹ Halbwachs s'intéresse en particulier à l'oubli social des classes ouvrières. Il souligne la difficulté de conserver chez un seul individu la mémoire commune d'un groupe totalement ou partiellement délié. Le souvenir commun se forme par un « accord temporaire entre les pensées individuelles »²⁰. Sa subsistance nécessite la survie de cet accord, voir sa recreation. (Namer, 1994) On touche ici à l'une des pièces centrales de notre analyse des apports théoriques d'Halbwachs sur la mémoire collective. Les souvenirs se conservent, dans la perspective d'Halbwachs, par des reproductions et reprises collectives et successives. Ce mouvement des souvenirs assure, par une adaptation aux contingences du présent, la pérennité de la mémoire. Pour mieux comprendre le phénomène, on peut se référer à un aspect du travail de Pierre Nora sur les *lieux de mémoire*, une notion qui a connu beaucoup de succès en France dans les années quatre-vingt-dix. Sans développer sur la totalité du concept, ce qui nous entrainerait trop loin, il est intéressant de relever la manière avec laquelle Nora décrit leur capacité à perdurer dans le temps. Les significations prêtées à l'objet matériel ou immatériel sur lequel une société a choisi d'arrimer un pan de sa mémoire semblent en effet bénéficier de la même plasticité que celle décrite par Halbwachs.

propres codes interprétatifs, Cortès se serre de son interprète *La Malinche* pour comprendre les représentations propres aux habitants du Nouveau Monde et s'en servir à leurs dépens. Cf. cours de René-Jean Ravault, *Approches théoriques et méthodologiques de la réception*, UQÀM, été 2011.

¹⁹ Halbwachs va aussi théoriser l'oubli. On retiendra particulièrement une remarque reprise par Sabourin (1997) concernant la possibilité même de constater l'oubli. En effet, ce dernier peut être relevé chez un groupe uniquement si une autre partie de la société a conservé une mémoire affiliée à ce premier groupe et parvient à désigner le manque, l'arrêt de la circulation d'un souvenir dans ce collectif.

²⁰ Notes de Maurice Halbwachs pour la préparation de son livre : *Les Cadres sociaux de la mémoire* (1925), cité par Namer (1994 : p.324)

« Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état de choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour – l'or est la seule mémoire de l'argent – enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui les rends passionnants, que les lieux de mémoires ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications. » (Nora, 1984 : p. XXXV)

2.2.1.3 La mémoire possède une fonction sociale

L'exploration par Halbwachs de la mémoire de classe de différentes populations urbaines, bien que marquée par son temps, lui permet de relever deux éléments à un niveau plus général. En premier lieu, la mémoire de chaque groupe participe de la constitution par ce même groupe d'une représentation de lui-même. Cette idée que se font les individus des groupes auxquels ils appartiennent se donne sous la forme d'un *système de classement normatif*. (Namer, 1994) Il y a les groupes auxquels les membres s'identifient, ceux auxquels ils espèrent correspondre, ou même un jour appartenir et, finalement, ceux dont ils souhaitent se distancier. La mémoire nourrit les représentations liées à cette organisation hiérarchique de la société. Elle participe aussi de ce phénomène en reliant le groupe aux « formes matérielles dans lesquelles il s'incarne » (Marcel et Mucchielli, 1999 : p. 78), que ce soit au niveau de la géographie urbaine ou des possessions concrètes du collectif. En second lieu, la mémoire collective, ce mélange de *langage social* (universel) et de *savoir caché* restreint au groupe, va permettre le maintien du collectif. Parfois ce dernier adaptera ses souvenirs aux réalités du présent, à d'autres occasions, au contraire, il soudera ses membres autour d'un souvenir partagé. (Namer, 1994)

Halbwachs théorise aussi les changements qu'il considère comme pouvant tenir d'un progrès social. La société prend conscience de l'existence en son sein de plusieurs formes de représentations différenciées qui s'arriment à une conceptualisation partagée du temps, une durée commune. (Sabourin, 1997) Il désigne en outre l'élargissement des référents des individus et des groupes sociaux,

ainsi que l'adoption d'une rationalité critique envers le passé comme des facteurs positifs. Selon Halbwachs, un sain rapport au passé passe notamment par des commémorations qui vont permettre à l'individu de se libérer des valeurs anciennes.²¹ N'étant plus borné par les cadres du passé, celui-ci va pouvoir donner libre cours à une pensée fondée sur la raison. (Namer, 1994)

“Partout, [Halbwachs] dégage une métalogique de l'oubli nécessaire pour lester la société d'aujourd'hui de celle d'hier ; plus que d'un progrès linéaire, le cheminement continu de la mémoire critiquée par la raison du présent vise à élargir toujours plus l'assise du groupe des hommes qui se souviennent [...]” (Namer, 1994 : p.342)

Afin de faire le lien avec notre prochaine section, on peut finalement évoquer la différence, soulignée par Halbwachs, entre la *mémoire vécue* et ses *formes institutionnelles*. Il réfute la possibilité d'une mémoire qui serait une vision universelle de l'histoire. Selon lui, la première s'arrête ou commence la seconde. (Sabourin, 1997) En considérant ce qui a été décrit précédemment, on peut désigner les événements qui échappent à la mémoire collective, ceux dont le reflet ne circule plus dans un certain nombre de groupe qui en entretiendrait le souvenir, comme la matière de l'histoire. Cependant, leur traitement par la discipline historique diffère de celui préconisé par Halbwachs, tel que le souligne Sabourin (1997). Si l'histoire traditionnelle travaille à reconstruire le passé à partir des catégories du présent, l'histoire de la mémoire collective appelle une reconstruction des réseaux de représentations du passé, une étude des morphologies sociales antérieures et de leurs modifications dans le temps.

²¹ Peter Watkins marque par son film *Culloden*, réalisé en 1964, les débuts d'une tradition du film commémoratif à grand déploiement avec l'objectif double de présenter l'histoire sur un jour nouveau (et polémique) et de faire participer, durant le tournage du film, des citoyens ordinaires à un travail de mémoire. Avec *La commune* (2001), il affine sa technique et présente à côté des scènes reconstituées un compte-rendu de cette reconstitution. Parmi les films récents qui permettent de mettre en lumière les difficultés liées à cette approche documentaire, *Dragooned* de Sandy Amerio (2012) plonge dans le délire d'un groupe qui rejoue avec ardeur certaines étapes du débarquement allié en France. La vision de ces jeunes hommes sur le passé, dont la cinéaste a tenté avec plus ou moins de réussite de se distancier, est plus teintée d'idéologie xénophobe que d'intérêt pour l'histoire.

2.2.2 *La discipline historique et la mémoire collective*

Au niveau de la discipline historique, la notion de mémoire a suscité le débat tout au long du XX^e siècle. Afin de comprendre comment ont pu être problématisés les liens entre ces deux formes de vision sur le passé, il est nécessaire d'aborder quelques réflexions d'historien posées sur la forme que devrait prendre un regard académique sur le passé. Notre parcours s'appuiera sur les écrits de Paul Ricœur et Pierre Nora. Ceux-ci ont l'avantage de baliser deux grandes crises historiographiques. La première, décrite par Ricœur (2000), vient remettre en question l'objectivité de l'histoire. Il affirme, en effet, que la mémoire parasite le travail de l'historien à plusieurs niveaux. Avant même de travailler sur les sources, le scientifique part déjà avec des représentations qui lui sont propres. Il percevra donc ses découvertes à travers le prisme de celles-ci. De manière similaire, les documents eux aussi proviennent d'un certain point de vue sur la société dans laquelle ils ont été créés. Là encore, les croyances et les normes de l'époque doivent être prises en compte. Mais, l'idée de Ricœur ne consiste pas pour autant à décrire le travail historique comme caduc, parce que miné par la mémoire. Au contraire, il souligne la nécessité de prendre en compte les interférences de cette dernière pour tenir un discours sur l'histoire qui reconnaisse son influence et la désamorce. (Ricœur, 1996)²²

Dans une certaine continuité, Pierre Nora (2002) discute les enjeux liés à la naissance au sein de la discipline historique de la nécessité de créer et d'entretenir la mémoire d'un peuple ou d'une nation. Selon lui, le mot « Mémoire » a pris un sens si général et si envahissant qu'il tend à remplacer purement et simplement [...] le mot « histoire », et à mettre la pratique de l'histoire au service de la mémoire. » (Nora, 2002 : p.27) Cette exigence, dictée par le contexte sociopolitique, naît selon lui d'un double mouvement : l'un temporel, l'autre social. En premier lieu, ce qu'il nomme

²² Pour une réflexion épistémologique plus approfondie sur les rapports entre histoire et mémoire, cf. Paul Ricœur. 2008. « Histoire et mémoire ». In *De l'histoire au cinéma*, Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), p. 17-28. Paris : Complexe.

l'accélération de l'histoire vient briser la continuité entre passé, présent et futur. Il n'y a plus d'évolution linéaire de l'histoire qui tendrait vers une fin et cette absence d'une structure lisible implique un besoin de *devoir de mémoire*, de se raccrocher à ce passé qui, en quelque sorte, se dérobe. En second lieu, *une décolonisation* de l'histoire intervient. On assiste à l'émergence d'une multitude de groupes sociaux, dont les mémoires et leurs appropriations forment les bases de la construction identitaire.²³ Cette multiplication des mémoires se déploie à plusieurs niveaux : *mondial* avec la fin du colonialisme, *national* avec les revendications des *minorités traditionnelles*, et enfin, *idéologiques* avec la redécouverte des mémoires confisquées par les régimes totalitaires. Une tendance qui selon Pierre Nora renverse les conceptions établies du rapport de l'histoire à la mémoire et fait ressurgir, pour notre plus grand intérêt, la nécessité d'analyser cette nouvelle cartographie mémorielle à l'aune de la notion de *mémoire collective*. Outre le lien direct avec les théories évoquées précédemment, cette approche comporte un aspect particulièrement intéressant en vue de cette recherche. Nora analyse de manière éclairante les rapports au passé, comme des besoins émanant d'une société à la structure sociopolitique particulière et bien définie. Ainsi, son analyse de cette dernière pourrait constituer un passage, un point pivot permettant de faire le lien entre les interrogations des études historiques et la production documentaire.

²³ Nous retrouverons ce phénomène, et les enjeux liés à celui-ci, dans plusieurs films de notre corpus.

2.3 La tension (Die Spannung)

“[...] Les photos des rues parisiennes faites par Eugène Atget étaient dépouillées de toute aura; elles apparaissaient privées de l'autosuffisance des œuvres de l'art «cultuel». Du même coup, elles se présentaient comme les pièces d'une énigme à déchiffrer. Elles appelaient la légende, c'est-à-dire le texte explicitant la conscience de l'état du monde qu'elles exprimaient. Ces photos étaient pour lui des « pièces à conviction pour le procès de l'histoire »²⁴. Elles étaient les éléments d'un nouvel art politique du montage.” (Rancière, 2008 : p.116)

Après avoir défini nos deux termes, il est maintenant temps de s'intéresser aux formes possibles de l'interaction entre les apports du souvenir et de l'archive au sein du film. Pour ce faire, nous nous appuyons sur les écrits de deux théoriciens Jacques Derrida et Jacques Rancière.

Dans *Mal d'archive : une impression freudienne* (1995), Derrida reprend l'analyse que Freud effectue sur le roman *Gradiva* de Wilhelm Jensen. Ce dernier narre l'obsession d'un archéologue tombé en amour avec le bas relief d'une femme, qu'il nomme « Gradiva ». Celle-ci lui apparaît sous différentes formes : fantomatique, fantasme, rêve, etc. Freud reprend ensuite l'histoire à son compte, appliquant au délire du personnage principal les principes de la psychanalyse. Puis, Derrida se saisit à son tour des analyses de Freud pour les déconstruire. À propos du roman, il nous explique :

« le « personnage » n'est pas le seul à souffrir d'un malaise ou d'une « tension » (Spannung). Devant l'« apparition de Gradiva » nous nous demandons d'abord, nous les lecteurs, *qui c'est*, car nous l'avons d'abord vue sous la forme d'une statue de pierre, puis d'une image phantasmatique. » (Derrida, 1995 : p.134)

²⁴ Walter Benjamin, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. Rainer Rochlitz, in *Œuvres*, Folio/Gallimard, 2000, t.3, p.82.

Ainsi, l'interrogation dépasse les limites diégétiques dans lesquelles elle prend forme. La tension implique le lecteur, le pousse à s'interroger sur la consistance de l'apparition. Cette recherche se propose d'analyser l'applicabilité d'une telle idée au *cinéma du réel* et son potentiel pour une relecture de l'histoire. En effet, le doute émerge par la conscience qu'«[...] une part de vérité demeure, un morceau ou un grain de vérité respirent au cœur du délire, de l'illusion, de l'hallucination, de la hantise [...]» (Derrida, 1995 : p.136) Si la mémoire peut porter cette part d'étrangeté, il apparaît judicieux de questionner l'éventuelle naissance d'une tension, qu'elle pourrait possiblement générer avec les conceptions du passé généralement admises. L'intérêt se trouve d'ailleurs renforcé par l'apport d'un petit détour par la langue allemande. Les germanophones décrivent en effet un film qui parvient à saisir son auditoire par l'adjectif *spannend*. Ce terme courant dérive du mot *Die Spannung* utilisé par Freud dans son essai. Il résume efficacement notre idée, puisqu'il renvoie autant à la mise en tension qu'au suspense provoqué par un film ou un livre.²⁵ La mémoire et ses déformations seraient donc les ingrédients, qui, entrant en relation avec l'archive, susciteraient une forme de tension (*Spannung*), rendant le film captivant.

On retrouve l'idée de tension chez un autre auteur qui l'utilise pour décrire un phénomène qu'il nomme *l'image pensive*. Dans *Le spectateur émancipé* de Jacques Rancière, celui-ci décrit la naissance d'une interrogation qui naît chez le spectateur à propos des images qu'il reçoit. C'est d'ailleurs, selon Rancière, ce qui permet de dénouer le paradoxe entre l'émancipation intellectuelle souhaitée et les contingences propres à la place du spectateur (celui étant privé de ses capacités d'agir et de connaître). Si par émancipation intellectuelle, on entend l'apprentissage non pas d'un montant donné de connaissance, mais bien l'acquisition d'une indépendance de discernement, alors les arts spectatoriels comme le théâtre ou le cinéma peuvent

²⁵ Pour le détail de la traduction des termes. Cf. 2009. *spannend* et *Spannung*. Langenscheidt : Handwörterbuch Französisch, Berlin : Langenscheidt.

inviter leur public à un tel cheminement. Le concept de *l'image pensive*, comme formulé par Rancière, permet de nourrir notre réflexion.

« Une image n'est pas censée penser. Elle est censée être seulement objet de pensée. Une image pensive, c'est alors une image qui recèle de la pensée non pensée, une pensée qui n'est pas assignable à l'intention de celui qui la produit et qui fait effet sur celui qui la voit sans qu'il la lie à un objet déterminé. La pensivité désignerait ainsi un état indéterminé entre l'actif et le passif. Cette indétermination remet en cause l'écart que j'ai essayé de marquer ailleurs entre deux idées de l'image: la notion commune de l'image comme double d'une chose et l'image conçue comme opération d'un art. » (Rancière, 2008 : p.115)

Selon l'auteur, certaines images se placent entre ces deux formes visuelles. Elles tracent une zone d'indétermination. La figure convoquée ne tient alors plus de la *présence sensible*, ni du déplacement métaphorique (régime classique), elle constitue dans le régime esthétique un mélange de deux formes d'expression qui « se trouvent entrelacé[s] sans rapport défini » (Rancière, 2008 : p.129). Ce mélange de deux registres rend le travail d'interprétation plus ardu, tout en démultipliant sa richesse. Plusieurs exemples en littérature, en photographie, mais aussi en cinéma bien sûr, viennent appuyer les dires de l'auteur. Le plus pertinent pour cette analyse s'intéresse à une œuvre vidéo de Woody Vasulka, *The Art of Memory* (1987). Ce film mélange des images *analogiques* (images d'archives célèbres, mais aussi paysages anonymes), perçues comme proches du réel par leur rapport indiciel avec celui-ci, avec des formes visuelles entièrement créées par voie électronique. Cependant, nous apprend Rancière, ces dernières ne recouvrent pas complètement les précédentes. Elles créent un espace dans lequel les certitudes se brouillent. Du côté de l'image référentielle, on appréhende la valeur de celle-ci en tant que document, mais aussi vecteur de nostalgie, de hantise, loin de son problématique rapport au réel. En ce qui concerne la vidéo, on interroge sa capacité à donner consistance à des idées, qui pourront être ensuite conservées.

« La pensivité de l'image, c'est alors ce rapport entre deux opérations qui met la forme trop pure ou l'événement trop chargé de réalité hors d'eux-mêmes. D'un côté, la forme de ce rapport est déterminée par l'artiste. Mais, d'un autre côté, c'est le spectateur seul qui peut fixer la mesure du rapport, c'est son seul regard qui

donne réalité à l'équilibre entre les métamorphoses de la "matière" informatique et la mise en scène de l'histoire d'un siècle. » (Rancière, 2008 : p.137)

A notre sens, certaines figures d'énonciation parviennent effectivement à former cette troisième voie qui met l'indiciel et le créatif au service d'une nouvelle matière à penser. Dans les films objets de ce travail, elles permettent à la mémoire de venir prendre la place des formes électroniques décrites dans l'exemple de Rancière. Le jeu de la rencontre entre les images d'archives et les signes porteurs de la mémoire produit alors cette conscience d'un sens latent, un supplément de signification à aller chercher dans leur interaction, ainsi que simultanément la tension, l'attrait qui en découle.

Pour conclure ce chapitre et avant de passer à la présentation de notre méthodologie, passons brièvement en revue le contenu de ce cadre théorique. À travers les travaux de plusieurs théoriciens de la discipline historique, tel que notamment Arlette Farge, François Hartog et Krzysztof Pomian, nous avons relevé certaines caractéristiques de *l'archive* : le travail qu'elle exige afin qu'elle contribue à *faire histoire*, l'éthique nécessaire à son utilisation.

Puis, autour des travaux de Maurice Halbwachs, et avec l'aide des scientifiques ayant proposés différentes lectures de son œuvre, nous avons décrit le concept de mémoire collective : l'importance du groupe et des cadres sociaux dans la construction de la mémoire, son fonctionnement par reprises et reproductions successives, le rôle des commémorations et de l'oubli dans le rapport au passé.

Après avoir évoqué chacun de ces deux concepts, nous avons tenté d'en élargir la compréhension en nous intéressant à leur interaction. Dans un premier temps, et pour chacun d'entre eux, nous avons pris appui sur leur fonctionnement interne tel que décrit par les théoriciens convoqués, pour avec l'aide de Jacques Derrida (*l'archive*), Pierre Nora et Paul Ricoeur (*la mémoire collective*) découvrir en quoi les concepts eux-mêmes comportaient déjà des liens réciproques. En ce qui concerne *l'archive*, nous avons relevé la mélancolie qu'elle engendre par son incapacité à empêcher la

perte qu'implique le passage du temps. Du côté de la mémoire collective, les écrits de Nora et Ricoeur nous ont permis de souligner l'importance pour la discipline historique de reconnaître l'influence de la mémoire et son rôle dans le travail suscité par les nouvelles exigences liées au *devoir de mémoire*. Dans un second temps, nous avons à nouveau convoqué Derrida, puis Rancière, pour explorer la notion de tension entre souvenir et archive.

CHAPITRE III

METHODOLOGIE ET CORPUS

L'opérationnalisation de notre recherche se base sur une description des concepts utilisés ainsi que sur l'étude d'un corpus de films, ceci en vue de construire une typologie. Ce chapitre reprend l'articulation des différents éléments contenus dans notre présent mémoire afin de décrire le cheminement emprunté et les outils théoriques mis à contribution.

3.1 Le cheminement

Au cours de ce mémoire de maîtrise, nous cherchons, tout d'abord, à proposer des définitions articulées des concepts, tel que présenté dans le chapitre précédent. Celles-ci tiennent compte de problématisations que les études sur l'écriture de l'histoire, la sociologie, la psychanalyse (vue par la loupe déconstructioniste de Derrida) et les études cinématographiques ont permis de formuler. Nous considérons que permettre une circulation entre ces différents contextes disciplinaires est une voie particulièrement parcourable lorsque l'objet d'étude est le cinéma. En effet, le cinéma enregistre (écriture de l'histoire), interroge et décrit des communautés et des masses (sociologie), donne corps à des projections (psychanalyse) et, en même temps, depuis désormais plus de cent ans a érigé son propre terrain d'étude. Partant de cette base, l'idée de mise en tension de l'archive et de la mémoire est ensuite explicitée.

Pour donner corps à cette tension, des figures d'énonciation puisées dans les films de notre corpus vont servir le développement de notre réflexion. Notre analyse s'articule autour d'une typologie, envisagée selon les approches sociologiques inspirées des travaux de Max Weber (ideal-type)²⁶. Cela sous-entend que les films choisis ne sont pas appelés à déterminer, par échantillonnage statistique ou représentabilité, un genre ou un groupe plus important de film. Nous caractérisons leurs manières de problématiser l'histoire et nous en tirons des hypothèses sur une manière contemporaine de représenter le passé. Nous estimons que malgré la relative marginalité des productions qui nous intéressent en regard de l'ensemble de la production de films documentaires, l'exemple probant d'utilisations des images d'archives, ce qui au sein de nos films constitue une invitation au doute, à la remise en question, peut éclairer en retour des productions plus classiques. Les films de notre corpus et leur rapport à l'histoire représentent ainsi une référence, d'une part, au sein du champ cinématographique (il est d'ailleurs possible de s'imaginer des producteurs attachés à construire des films en opposition à celle-ci, plus faciles d'accès, jouant sur le spectaculaire de l'histoire), d'autre part, pour notre propre lecture de la masse des films documentaires produits de nos jours.

Pour construire cette référence en forme de typologie, il s'agira d'isoler chacune de nos figures d'énonciation pour en souligner les aspects caractéristiques. Selon nous, la signification des images en première lecture peut être mise à l'épreuve par des ajouts de mémoire. Il est de notre avis qu'il existe des gestes filmiques qui parviennent à cette fin, ou peuvent engager le spectateur à suivre pareille réflexion. Leur repérage découle du visionnement des films, de leur analyse. Nous allons donc procéder en pratiquant des allers-retours entre le visionnement des films, la constatation d'un mode d'énonciation spécifique, et la caractérisation de celui-ci.

²⁶ Pour plus de détails : cf. Berthelot, Jean-Michel (2006). *La construction de la sociologie*. Paris : Presses Universitaires de France, 127 p.

Ensuite, les éléments repérés lors de ce processus peuvent être utilisés pour faire référence à d'autres documentaires. A l'instar de l'utilisation d'une grille de lecture, les nouvelles productions n'ont pas forcément recours aux mêmes procédés, mais la compréhension de leur fonctionnement peut être éclairée par cette analyse.

Finalement, toujours dans l'optique de concevoir le film à travers les représentations de la société dont il émerge et en s'inspirant de l'approche de Pierre Nora (2002) ainsi que des écrits de Pierre Sorlin (1977 et 1991), on tisse un lien entre ce type de discours filmique et la société qui le produit et l'accueil. Ainsi, dans chacune des explorations des films choisis, nous tenterons de dégager quelques remarques à propos des différentes approches des réalisateurs, ceci en particulier concernant la vision du passé qu'ils présentent.

Toutes les considérations théoriques exprimées restent cependant ancrées dans l'analyse de films du *cinéma du réel*, qui, à notre sens, présentent un équilibre périlleux et passionnant entre mémoire et histoire.

3.2 Les outils

L'étude des films de notre corpus bénéficie des enseignements de plusieurs théoriciens. Les approches de Bill Nichols, Roger Odin et Pierre Sorlin nous permettent d'aborder les productions cinématographiques tant au niveau de leurs constructions spécifiques que de leurs liens avec les sociétés qui les ont vu naître. Les sections qui suivent décrivent les aspects issus de ces trois approches que nous avons jugés pertinents pour cette analyse.

3.2.1 Fondements du documentaire

Parvenir à une définition simple et efficace de ce que regroupe le film documentaire n'est pas tâche facile, bien qu'essentielle. Parmi les tentatives qui

s'avèrent plus fructueuses dans l'étude de ce type de cinéma encore plus fortement attaché au réel, il faut relever celle de Bill Nichols, dans son livre *Introduction to documentary* (2001). Cette section vise à décrire certains des éléments qu'il fait ressortir. Nous pourrions les mettre, par la suite, à contribution dans notre analyse. Il faut cependant noter qu'il s'agit de constructions théoriques qui, à l'instar des schématisations conceptuelles, permettent de mieux comprendre la réalité, sans pour autant en refléter toute la complexité.

Dans un premier temps, Nichols liste cinq aspects qui caractérisent selon lui la production documentaire : la formation d'un groupe de praticien, l'existence d'un contexte institutionnel, la possibilité de regrouper des films dans un corpus aux caractéristiques communes, l'existence (supposée) d'une audience attentive à ces caractéristiques. (Nichols, 2001) Cependant, l'auteur reconnaît que ces conditions ne peuvent à elles-seules expliquer le développement de la création documentaire. Cette forme de production filmique s'appuie sur quatre fondements qui tout au long du siècle dernier ont joué des rôles variables dans la réalisation des films.

Le premier comporte deux sous-influences : l'image scientifique au service de la documentation scientifique et celle spectaculaire du *cinéma des attractions*²⁷. Le deuxième ressort principal à la disposition des cinéastes tient de l'expérimentation poétique. Il s'inspire, selon Nichols, de l'avant-garde cinématographique des années 20. En s'éloignant de la soumission à l'objet représenté et de la recherche du réalisme (au sens strict), il fait ressortir « la façon avec laquelle le réalisateur voit les choses ». ²⁸ [notre traduction] (Nichols, 2001 : p.89) Le troisième moyen à la disposition des cinéastes renvoie à la rhétorique oratoire, qui cherche à convaincre le

²⁷ On doit le terme *cinéma des attractions* à Tom Gunning et André Gaudreault. Il permet de décrire les caractéristiques propres (mais pas exclusives) au cinéma des premiers temps. C.f. Paci, Viva. 2012. *La machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 280 p.

²⁸ Nous verrons que plusieurs des films de notre corpus choisissent cette approche durant une partie de leur déroulement.

spectateur du mérite d'une perspective sur le monde historique.²⁹ Finalement, la narration fictive ou non-fictive représente le dernier élément de cette liste.

Le choix par les réalisateurs d'utiliser l'une ou l'autre de ces composantes produit, selon Nichols, des formes documentaires variées. Ce qui nous intéresse ici, c'est la possibilité de catégoriser de manière schématique les composants d'un film documentaire. Non seulement ces éléments permettent de dégager des pistes de recherche, ils vont aussi, comme nous le verrons plus loin, faciliter l'analyse des films de notre corpus.

3.2.2 *Bagage pour l'interprétation des films : la sémio-pragmatique de Roger Odin*

Nous utiliserons les méthodes propres à l'analyse de film pour caractériser les choix des réalisateurs en termes de montage, d'images sélectionnées et de la bande sonore qui les accompagne. Cependant, notre approche sera aussi influencée par les travaux de Roger Odin. Celui-ci invite le chercheur à considérer les *modes de lecture* vers lesquels le film conduit son spectateur.

La méthode de Roger Odin tient de la sémiologie, car il s'intéresse au sens contenu dans les textes, en l'occurrence le film envisagé comme texte. Mais, il se distancie très vite des sémioticiens classiques qui partent à la recherche de la signification du texte dans le corps même de celui-ci. Dans leur optique, le texte est seul garant du sens. Les chercheurs s'interrogent alors sur la manière dont la structure oriente le parcours du lecteur³⁰. Odin, quant à lui, souhaite comprendre comment la signification des textes est construite, dans le mouvement de la lecture comme dans celui de l'écriture. De fait, il considère que le sens s'analyse toujours en tenant

²⁹ La section *L'archive se laisse déborder par la mémoire* de notre développement s'intéresse à la cohabitation de la didactique (ici en tant que forme oratoire) avec une vision plus poétique de l'histoire.

³⁰ Pour une analyse de l'impact de cette vision sur l'histoire des études cinématographiques. C.f. Esquenazi, Jean-Pierre. 2000. «Le film, un fait social». Réseaux, vol. 18, no 99, p. 13-47.

compte de celui qui le décode ou le code.³¹ En interrogeant les bases sur lesquelles les textes se construisent, il se rapproche des théories orientées vers une certaine pragmatique³², d'où l'intitulé de sa réflexion : la *sémio-pragmatique*, qui mêle les deux approches. Partant de ce point de vue, il considère le public comme une *communauté de faire*, une agrégation de lecteurs qui forment un « ensemble d'individus réunis par la mise en œuvre d'un système de modes de production de sens » (Odin, 2000 : p.60). Cependant, il constate la difficulté à faire le tour des différents publics, entités multiples et variées. Il choisit donc modestement de partir de sa propre expérience du film, pour en tirer un modèle abstrait. Celui-ci lui permet ensuite de questionner le réel.

Se penchant sur le film, il décortique les attributs qui composent la relation entre celui-ci et son spectateur en différents processus et opérations identifiables. Ceux-ci découlent de questions qu'Odin se pose à la suite de la projection, tel par exemple « quel/s type/s d'espace/s ce texte me permet-il de construire ? », ou encore, « quelle structure énonciative m'autorise-t-il à produire ? » Les réponses forment une liste de processus qui s'oriente selon les opérations à réaliser. Par exemple, si le film tente de créer un *espace diégétique*, il aura tendance à faire oublier les aspects matériels du support au profit d'un *espace figuratif*. A l'inverse, s'il tente de créer un *espace plastique*, il soulignera les aspects matériels du film (la révélation des marques dues au vieillissement de la pellicule, voir la destruction de celle-ci, lors de projections expérimentales). Selon Odin, ces processus peuvent ensuite être regroupés dans différents modes de lecture. Plus spécifiquement en vue de notre analyse, le *mode documentarisant* permet d'analyser les démarches documentaires.

³¹ En lien, bien sûr, avec les travaux de Stuart Hall. C.f. Hall, Stuart. 1994. «Codage/Décodage». Réseaux, no 68, p. 29-39.

³² L'article de l'Encyclopédie Universalis, écrit par Francis Jacques, fournit un bon résumé des enjeux entre linguistique et pragmatique : « Sont « pragmatiques » les traits qui donnent à un fragment linguistique une fonction dans un acte ou un jeu de communication. » Dans le cadre qui nous intéresse, il s'agit d'envisager le sens du film au sein de l'acte qui consiste à assister à sa projection. C.f. Jacques, Francis. Pragmatique. Encyclopédie Universalis. En ligne. <<http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/pragmatique/#>>. Consulté le 26 août 2013.

« Le mode documentarisant réclame la construction d'un énonciateur réel³³ mais laisse quasiment libre le choix des autres processus (on peut construire ou non un monde, construire ou non un récit, produire ou non un effet de mise en phase, etc.) » (Odin, 2000 : p.57)

Outre ce dernier, Roger Odin énumère une dizaine d'autres modes dont, par exemple : le *mode spectaculaire*, le *mode esthétique*, ou encore le *mode privé* (qui suscite la réminiscence sur un passé vécu en groupe, e.g. le film de famille). Ces catégories permettent de classer les différentes manières de voir au cinéma. Elles désignent aussi des voies tracées par le film qui orientent le travail de production de sens effectué par le lecteur. Cependant, l'efficacité de cette capacité du texte à influencer le lecteur est relative. Le film ne peut obliger le public à le lire dans un mode spécifique. Odin admet que le contexte de visionnement ainsi que les préconceptions culturelles jouent un rôle majeur dans la réception du film. Il ajoute qu'un public se détermine comme un groupe formé par des gens qui partagent un *faisceau de déterminations* similaires. On envisage donc comment ces individus peuvent voir le film de manière identique, mais aussi, la diversité des modes de visionnement possibles. Par contre, la question de l'origine de ces déterminations se pose alors. Selon Odin, c'est l'appartenance à un même espace *historico-culturel* qui fonde cette communauté de contraintes orientant la lecture.

Finalement, il faut préciser que pour Odin, les *modes de lecture* ne sont pas exclusifs. Devant le film, un spectateur peut en combiner plusieurs. Il souligne cependant la présence d'une hiérarchisation entre ceux-ci (Odin, 2000). Cette affirmation semble relativement intuitive. Lorsque le film est lu dans son côté spectaculaire, le *mode esthétique*³⁴ sera lui aussi mobilisé sans pour autant prendre le pas sur le premier. Dans un autre registre, les documentaires célébrant la beauté de notre planète : *Le peuple migrateur* (Jacques Perrin et Jacques Cluzaud, 2001) ou

³³ L'énonciateur est généralement une construction du lecteur. Il représente *celui qui produit l'énoncé*. Dans le documentaire, il représente aussi une personne ou entité interrogeable dans le monde vécu, au contraire de son alter égo fictif. (notre précision en résumé de la lecture de Odin)

³⁴ Qui présente un intérêt pour le travail de l'image et du son (Odin, 2000)

Home (Yann Arthus-Bertrand, 2009) appellent à leur tour deux modes différents, l'un *spectaculaire*, l'autre *argumentatif/persuasif*³⁵. En plus de montrer des belles images, il souhaite transmettre une idée et donc parvenir avec plus ou moins de réussite à faire primer un *mode de lecture* sur l'autre.

3.2.3 Clé de lecture pour une approche socio-historique du cinéma

Pierre Sorlin développe sa propre méthode d'analyse à partir des jalons posés par ses prédécesseurs.³⁶ Il se penche sur la production cinématographique d'une société donnée à une certaine époque en s'intéressant à trois critères. Le premier analyse la manière de regarder propre au film. Le second se penche sur les différentes manières avec lesquelles une société s'interprète elle-même par le cinéma, quel genre de regard elle porte sur les éléments qui la constituent. Finalement, le troisième cherche à faire émerger des *points de fixation* ; des sujets qui par leur récurrence marquent l'intérêt spécifique d'un groupe à un moment de son histoire. Cependant, Sorlin se garde bien d'en tirer des conclusions sur les dispositions, les idées, ou les mentalités d'une nation. Pour lui, le cinéma peut révéler à l'analyste ce qu'une société donnée conçoit comme *représentable* à un stade de son histoire (Sorlin, 1991). Cette idée mérite que l'on s'y attarde un peu plus longuement.

³⁵ « voir un film pour en tirer un discours » (Odin, 2000 : p.59)

³⁶ Siegfried Kracauer fût l'un des précurseurs de ce champ en mettant à contribution les films pour nourrir ses réflexions sur la société. Selon lui, le cinéma comme forme de *création collective* permet d'appréhender la mentalité d'une nation. (Kracauer, 1973) Il parvient donc en mélangeant des éléments provenant de sa grande connaissance cinéphilique avec des recherches sociologiques plus conventionnelles, à déceler dans les films des *motifs*, c'est-à-dire des détails récurrents (de mise en scène ou de contenu) capables de soutenir ces thèses. (Ethis et Singly, 2009) Poursuivant le travail, Edgar Morin nuance quelque peu cette relation entre le film et la société qui le produit. Il introduit la notion d'imaginaire, comme le souligne Emmanuel Ethis dans son ouvrage *Sociologie du cinéma et de ses publics* : « [...] le film n'est pas un reflet direct du monde social, mais un objet qu'il faut analyser pour lui-même, un objet où se télescope le quotidien et le fantastique, la vérité et l'illusion, le réel et l'imaginaire ». (Ethis et Singly, 2009 : p.57) Si la société repose sur des *hallucinations collectives* comme le prétend Morin, alors le cinéma joue le rôle d'une *institution de l'imaginaire social*. En ce sens, Il organise les liens qui relient le monde vécu avec la manière propre à une société de penser son existence, de se la représenter. On peut donc déconstruire le système pour comprendre comment il fonctionne, quelles sont ses règles, ses conventions.

Le fait qu'un film ou tout autre message soit réalisé puis vu ne signifie pas forcément que l'idée qu'il contient, son contenu, soit partagé par l'émetteur et le destinataire. C'est pourquoi, Sorlin ne peut désigner le film comme un indicateur du sens communément admis dans une société. Il trouve donc, par l'entremise de ce qu'il nomme le *visible*, une manière adéquate de caractériser l'apport sociologique de l'objet cinématographique. Ses propos, rapportés par Emmanuel Ethis, permettent de préciser cette notion.

« [...] Les conditions qui influencent les métamorphoses du visuel, et le champ même du visuel sont étroitement liés : un groupe voit ce qu'il peut voir, et ce qu'il est capable de percevoir définit le périmètre à l'intérieur duquel il est en mesure de poser ses propres problèmes. Le cinéma est à la fois répertoire et production d'images. Il montre non pas "le réel" mais les fragments du réel que le public accepte et reconnaît. » (Ethis, 2007 : p.18)

Au sein d'une société, le film désigne un point de confluence entre ce que les producteurs et les récepteurs sont capables de (se) représenter. Pour désigner cet espace commun, Sorlin parle de *croisée des horizons* des émetteurs et des récepteurs. Cette notion a l'avantage d'effectuer un double mouvement, d'ouverture et de découpage. D'une part, plus que l'état concret d'une société, le concept d'horizon permet d'inclure dans l'équation ce que les gens sont capables d'imaginer. D'autre part, la croisée restreint l'intérêt du chercheur sur le point où les deux capacités de représentation, celle des fabricants du film ainsi que celle des spectateurs, se rejoignent. Le film devient donc un indice capable de renforcer d'autres sources d'information, ou même de révéler des changements dans ce qui est perçu comme *visible* par une société (Sorlin, 1977).

« Une grande part du travail de Pierre Sorlin consiste donc à repérer les manifestations des codes dans lesquels se condensent les fragments du réel reconnus par tous, mais également de ceux par lesquels s'inventent régulièrement de "nouvelles images" qui caractérisent l'évolution de ce que voit une société ou de ce qu'elle est en mesure de voir ». (Ethis et Singly, 2009 : p.63)

A noter encore que les films renseignent sur la capacité d'une société à un moment de son histoire de produire et de recevoir certaines thèses, indépendamment de la véracité absolue de leurs contenus.

3.3 Corpus

Comme évoqué précédemment, notre repérage des figures d'énonciation aptes à répondre à notre question de recherche s'est effectué sur un groupe d'œuvres restreint. Avant d'énoncer la liste des films qui le composent, il est nécessaire de rappeler les quelques règles de sélection qui président à la constitution de ce corpus.

3.3.1 Règles de sélection et films sélectionnés

Les films choisis possèdent au minimum les caractéristiques suivantes :

- 1- Ils comportent des images d'archives.
- 2- Ils présentent des éléments de mémoire collective (réflexions, témoignages, souvenirs...).
- 3- Ils répondent aux aspirations du cinéma du réel.
- 4- Ils ont été produits dans les six dernières années.

Après sélection, le corpus de film au cœur de notre recherche comporte cinq objets : *Vogliamo anche le rose* (Alina Marazzi, 2007) parce qu'il parvient à entretenir un décalage révélateur entre image et son, *L'Empire du milieu du Sud* (Jacques Perrin et Eric Deroo, 2010) comme cas limite entre rigueur historique et mélange poétique, *Valse avec Bachir* (Ari Folman, 2008) du fait qu'il confronte un récit de guerre personnel et halluciné avec des images d'archives télévisuelles (Lautissier, 2009), *Bons baisers de la colonie* (Nathalie Borgers, 2011) et *En ce temps-là : souvenirs des derniers jours de la colonie du Kenya* (Donald McWilliams, 2009) pour leur exploration des doutes des réalisateurs concernant les images qu'ils gardent du passé. Chacun de ces films vient éclairer une des branches de notre typologie.

Ces films correspondent aux caractéristiques développées plus tôt dans ce document. Ils comportent tous des images d'archives, plus particulièrement des

fragments de séquences constituées d'images animées. Ils répondent aux volontés exprimées par les tenants du *cinéma du réel*. C'est-à-dire, dans le cas qui nous intéresse, qu'ils parviennent à faire jouer les documents d'archives avec les éléments convoyés par la mémoire collective. Ce faisant, ils présentent, tout en documentant des aspects du passé, une réflexion sur la capacité même du film à mettre en place cette médiation d'un réel révolu.

3.3.2 *Quelques remarques générales*

Finalement, on peut faire quelques remarques à propos de l'ensemble des films. Tout d'abord, l'entièreté de ces derniers a été produite durant les six dernières années. Il faut par ailleurs souligner qu'ils donnent tous à voir des aspects relativement sombres de l'histoire du vingtième siècle. On peut donc s'interroger sur l'existence d'un éventuel besoin de nos sociétés contemporaines à démêler un passé qui dérange. En ce qui concerne notre rencontre avec ces films, ils ont été repérés dans des projections lors de festival, ont fait l'objet d'une diffusion large en salle et dans les médias ou ont été sélectionnés suite à l'interrogation de plusieurs bases de données (catalogue de la BNF, FIAF, etc.).

CHAPITRE IV

DEVELOPPEMENT

Nous voici au cœur de notre analyse, il est maintenant temps de présenter les quatre éléments qui constituent notre typologie. Chaque figure d'énonciation est développée parallèlement à l'analyse du film qui a permis de la repérer. Au fil du texte, plusieurs apports théoriques, ainsi que d'autres films et cinéastes viennent appuyer chacune des études de cas.

4.1 L'archive se laisse déborder par la mémoire³⁷

« Il suffit de n'être naïf ni avec les archives, ni avec le montage qu'on en produit : les premières ne donnent en rien la vérité « toute crue » du passé et n'existent qu'à se construire sur l'ensemble des questions réfléchies que nous devons leur poser ; le second donne précisément forme à cet ensemble de questions, d'où son importance – esthétique et épistémologique – cruciale » (Didi-Huberman, 2003 : p.166)

On l'a vu plus haut, la tension qui nous intéresse suppose la création d'un espace dans lequel les images d'archives et les souvenirs peuvent en quelque sorte cohabiter.³⁸ Cette condition est nécessaire à la production d'apports de sens supplémentaires, issus de leur interaction. Dans cette section, on s'intéressera de manière assez littérale à la place accordée à chacun des éléments de ce couple au sein du film. Pour ce faire, nous nous attaquerons à l'analyse d'un objet situé à la limite entre deux tendances, chacune souvent empruntée par les documentaristes. La première, et aussi la plus répandue, s'arme des outils de la didactique pour convaincre le spectateur de la justesse de son propos.³⁹ Dans les films du *cinéma du réel* en général, on ressent comme une petite méfiance envers cette manière de procéder. Mais, malgré tout, la plupart des films de notre corpus recourent à celle-ci de façon plus ou moins marquée. La seconde, comme évoquée dans notre cadre méthodologique, sacrifie un peu de son efficacité argumentative en choisissant

³⁷ Le cœur de l'argument développé dans cette section a d'abord fait l'objet d'une recherche présentée à la dixième école doctorale *MAGIS* de Gorizia en Italie, dont une partie est publiée dans *Cinéma : immersivité, surface, exposition*, Francesco Federici et Cosetta G. Saba (dir.), p. 157-163. Udine: Campanotto editore, 2013.

³⁸ Cf. la section *La tension (Die Spannung)* du présent mémoire.

³⁹ C.f. le chapitre *fondements du documentaire* de la section méthodologie du présent travail, qui reprend les enseignements du livre de Nichols, *Introduction to documentary* (2001)

d'emprunter des chemins de traverse. Ceux-ci viennent diluer le message par la présentation d'un assemblage poétique d'images.

Grâce à l'analyse de *L'Empire du milieu du sud*, un film dont le contenu semble toujours en équilibre entre un didactisme soutenu par des images d'archives et la nostalgie issue de la mémoire contenue dans les fragments qu'il expose, on perçoit comment la structure du film peut ou non présider à la rencontre de l'archives et du souvenir. Il s'agit de poser un regard critique sur cette œuvre à l'aide notamment d'un élément théorique déclencheur provenant de la muséologie, une discipline sœur des études cinématographiques (en particulier, à notre avis, lorsque l'on s'intéresse au cinéma documentaire historique).⁴⁰

Résultat d'une recherche documentaire étalé sur dix ans et puisant dans de nombreuses archives, *L'Empire du Milieu du Sud* se veut le reflet filmique des multiples mémoires accrochées au territoire vietnamien, et plus largement à celui que constitua l'Indochine française. Avec la contribution de l'Etablissement de Communication et de Production audiovisuelle de la Défense (France), les deux réalisateurs, Jacques Perrin et Eric Deroo, déclarent avoir systématiquement consulté et identifié des quantités considérables de matériaux. Ceux-ci s'étalent grosso modo du début du vingtième siècle aux années soixante-dix. Les sources de tous ces films sont très diverses, des images tournées par les services de presse des armées engagées dans la région, aux films amateurs à la diffusion encore inédite.

Comme le souligne Eric Deroo dans le dossier de presse accompagnant la sortie du film, les réalisateurs constatent très vite la richesse du matériel ainsi récolté.

« La plupart des images recelaient, captées presque ou souvent malgré elles, les éléments qui constituent la nature profonde de l'âme du Vietnam. Une âme qui

⁴⁰ Sur la question des rapports entre cinéma et musée, cf. « Le cinéma s'en va au musée ». In *La machine à voir. À propos de cinéma, attraction, exhibition*, p. 221-249. Lille : Presses Universitaires du Septentrion, 2012.

transparaît dans toute la littérature, la poésie, la musique, les arts vietnamiens, plus tard le cinéma... »⁴¹

Une richesse en quelque sorte propre aux fragments filmiques, déjà contenue dans leur organisation visuelle. Ainsi, dans une démarche proche de celle du *found footage* (Bloemheuveld, 2012), les réalisateurs mélangent ces images issues de sources disparates. Ils y ajoutent une bande sonore asynchrone, dans laquelle sont lus des extraits de texte empruntés à la littérature asiatique, française, américaine, aux journaux d'actualités de l'époque comme à la correspondance des combattants. Ils structurent finalement leur film autour de deux intentions, l'une artistique et poétique, l'autre didactique et documentaire.

Afin de rester dans le sillage du projet à la base de ce documentaire, notre intérêt se portera sur la structure de cet objet filmique. Attaché à décrire une posture particulière face aux images du passé, il nous semble opportun de nourrir cette analyse de considérations qui habitent la mise en place scénographique des expositions muséales dites *exposition d'objet* (les fragments de films préexistants sont exposés dans le film de Deroo et Perrin, un peu comme des objets dans une expo...). Dans leur livre *L'exposition théorie et pratique* (Merleau-Ponty et Ezrati, 2005), deux muséologues Claire Merleau-Ponty et Jean-Jacques Ezrati, rattachés respectivement à l'École du Louvre et à la Direction des musées de France, expliquent en effet que ce type d'exposition se construit autour de la rencontre esthétique entre le visiteur et les objets mis en valeur.⁴² Afin de favoriser cette mise en présence, les commissaires choisissent de mettre le savoir en retrait, c'est-à-dire qu'ils minimisent la place accordée aux informations concernant la chronologie, le contexte ou la technique utilisée, par exemple.

⁴¹ Eric Deroo. 2010. «Notes d'intention d'Eric Deroo». In *Dossier de Presse de L'Empire du milieu du Sud* (Jacques Perrin et Eric Deroo, 2010), Paris : Distribution Les Acacias.

⁴² A titre d'illustration, on peut citer l'agencement de l'exposition *L'empereur guerrier de Chine et son armée de terre cuite*, créé par le British Museum et présentée au Musée des beaux-arts de Montréal en 2011 (commissaire de l'exposition : Laura Vigo). Les choix de mise en scène visent au sein de celle-ci à favoriser la rencontre entre le visiteur et les impressionnants personnages d'argile qui forment la garde funéraire de l'empereur.

Cependant, nos muséologues rappellent que l'apport de connaissance, en contextualisant les objets, peut aussi permettre de faire émerger un sens nouveau. Dans le cas des expositions à caractère historique, mais aussi des films documentaires visant un but similaire, cela va évidemment sans dire. Plus on obtient de l'information sur le contexte des œuvres, plus on en apprendra sur une époque ou un événement donné. Et pourtant, il semble qu'en regardant le film qui nous préoccupe à la lumière d'une dichotomie entre mélange poétique et aparté didactique, on s'aperçoit que les interruptions informationnelles qui le ponctuent induisent aussi une perte.

4.1.1 *Mélange poétique*

Dans la section *Histoire, archives et cinéma* de notre description du concept d'Archive, nous citons François Niney qui décrit le travail de *remontage* des images d'archives. Inspiré par une formule de Jean-Claude Passeron, il désigne le montage et le récit comme des éléments capables de réinsérer dans leur contexte les images du passé. S'éloignant de cette lecture du phénomène que propose Niney, le montage de *l'Empire du milieu du Sud* tend plutôt à brouiller les pistes. En partie, cela serait dû au fait qu'il ne suit pas un scénario préétabli. Interviewés lors de l'émission *La grande table* du 24 novembre 2011 sur France Culture⁴³, Jacques Perrin et Eric Deroo présentent les lignes directrices du projet. On y apprend notamment que la collecte des images a précédé la question de leur agencement. Les réalisateurs souhaitent leur donner un sens en fonction du corpus de fragments retrouvés, et non pas selon une idée préexistante. Il s'agit, dans les termes de Jacques Perrin, de créer une « symphonie d'images ».⁴⁴ Effectivement, lors du visionnement, on se perd dans le mélange dans cette pluralité de temps, fait d'images et de sons disparates. Forçant le spectateur à contempler un plan singulier, ou au contraire jouant de la superposition

⁴³ Caroline Broué et Hervé Gardette. 2010. «Images d'Indochine [avec not. Jacques Perrin et Eric Deroo]», Paris, France Culture, coll. «La grande table - émission du 24 novembre 2010».

⁴⁴ Ibid.

de plusieurs contenus, le film parvient à nous emmener à la découverte de ces traces fragmentaires du passé.

On assiste à un jeu de décalage entre le contenu visuel et les textes en voix over de la bande sonore. La lecture des textes vient rarement illustrer les images qu'elle accompagne. Au contraire, on sent le désir d'ouvrir de nouvelles voies d'interprétation⁴⁵, voir même parfois la recherche d'une certaine dissonance. En particulier, les œuvres des poètes vietnamiens, récitées en voix over, ajoutent de la profondeur, par leur côté intrigant et culturellement décalé par rapport au spectateur occidental. Cependant, si les cartes sont brouillées, on assiste rarement à la présentation des images pour elles-mêmes. Il y a plutôt fractionnement du corps du film en de multiples unités de sens, qu'elles soient sous forme de séries (portraits des combattants, marches dans la jungle, paysages), ou de juxtaposition de deux plans dans un montage alterné, voir même d'incrustation à l'intérieur du cadre. Ajoutant au flou produit par cet assemblage multiple, certains extraits sonores et visuels reviennent à plusieurs reprises, parfois pour souligner une continuité, la constance dans le mouvement d'exode du peuple vietnamien vers le Sud, par exemple, d'autres fois pour venir hanter des images plus récentes.

Invitation à la contemplation, ce mode de présentation ne tient cependant pas de l'abstrait. De même, les fragments d'images d'archives ne sont pas collés les uns derrière les autres sans qu'un lien soit tissé entre eux. Ils sont insérés dans des petits ensembles de sens variés, qui par des détours poétiques viennent proposer au spectateur une lecture originale. Une séquence débute par un plan en travelling depuis un pousse-pousse. On voit la rue indochinoise très animée avec ces figures aux chapeaux ronds qui traversent le cadre. Puis, autour du motif produit par la course des hommes en train de s'échiner dans la conduite de ces engins à traction humaine typiques de l'iconographie coloniale, le montage décline plusieurs plans sur un

⁴⁵ On reviendra plus en détail sur cette forme d'énonciation dans la section *Un décalage révélateur de l'intervalle historique* de ce chapitre.

rythme rapide. Parfois à contre-jour, d'autres fois superposé en plusieurs couches de surimpression, le mouvement régulier des conducteurs-tracteurs est donné à voir. Alors que la bande sonore diffuse un enregistrement d'époque qui fait aux Français l'éloge de leur colonie, on ne voit jamais le visage des gens transportés et le cadre (ou peut-être le recadrage au montage) les place ostensiblement hors de l'image. Avec un plan large où l'on voit défiler sur l'horizon plusieurs de ces voitures tirées à bras, accompagné toujours de surimpressions de mouvements filmés en plan rapproché, on ressent le décalage entre cette frénésie et la voix posée du narrateur. Le discours colonial est ainsi mis en perspective. A plusieurs reprises, le film construit ainsi à partir des fragments d'archives des ensembles poétiques autour de motifs visuels ou thématiques. Ils permettent de nuancer les idéologies, dont les influences teintent la plupart des prises de vues. Ils constituent aussi une alternative au langage intellectuel, afin de, selon les vœux de Jacques Perrin, *parler à l'âme* du spectateur.⁴⁶

4.1.2 *Aparté didactique*

En contrepoint de cette tendance à la mise en valeur des archives par un travail sur leur potentiel artistique, plusieurs séquences à la construction répétitive découpent littéralement le film. Sur des images de paysages vietnamiens difficiles à dater (mais possédant les attributs de la vidéo numérique telle qu'elle est produite de nos jours) un commentaire apporte régulièrement des précisions historiques.

Nous sommes maintenant très loin du premier mouvement qui prenait une grande liberté avec les propriétés de temps et de lieu des fragments filmiques. Ici, on retrouve le ton des livres d'histoire, fait de précision chronologique et de recherche d'objectivité. Au niveau de leur construction, ces séquences font rupture avec le reste des contenus. La musique s'arrête. La bande sonore se calque sur les images pour diffuser des bruits d'ambiance naturels. Les images ne comportent, à la différence de leurs consœurs, aucune figure humaine. La voix de Jacques Perrin, qui livre des

⁴⁶ Broué et Gardette, «Images d'Indochine [avec not. Jacques Perrin et Eric Deroo]».

informations de contexte, distille le déroulement des faits sans interférence ou contradiction, sous l'égide du paradigme de la connaissance, pour paraphraser Edgar Morin.⁴⁷ On peut retracer l'origine de ce cadre rigoureux, dans les propos tenus sur France Culture par Eric Deroo cette fois, lorsque celui-ci exprime la volonté d'adopter ce qu'il considère un point de vue universel.⁴⁸ Il raisonne ainsi : si toutes les images possèdent un point de vue, le fait de les mettre dos à dos permet de s'en affranchir et d'éviter d'imposer au spectateur un seul discours ou une seule vision historique, et donc de garder une position neutre.⁴⁹ Cette affirmation est contestable. Certes, ce film réunit par le montage des images à l'origine et à la facture très disparates. Une première série de plans montre, par exemple, une famille de colons, pleine de félicité naïve, qui danse sans fin sur le porche de sa maison. Les caractéristiques des images rapprochent ces fragments du *film de famille*. Placée à côté d'elles, une seconde série présente quant à elle la souffrance du peuple vietnamien, asservi dans l'exploitation des richesses de la colonie. Les images renvoient ici davantage au registre du *reportage d'actualité*.⁵⁰ Rapprocher par le montage des images opposées ne suffit néanmoins pas à libérer le film de tout point de vue. Au contraire, la recherche affichée d'une telle universalité, toujours déjà en échec, conduirait notamment à remplacer l'hégémonie du discours colonialiste par une vision du monde, elle aussi, biaisée.

⁴⁷ Cf. Edgar Morin, «Pour un paradigme de la complexité et Les commandements de la complexité». In *Sciences avec conscience*, Paris, Fayard, 1982.

⁴⁸ Broué et Gardette, «Images d'Indochine [avec not. Jacques Perrin et Eric Deroo]».

⁴⁹ Sur cette volonté de certains films de (re)montage de s'émanciper de l'idéologie à la source des images qu'ils réutilisent, ces films qui, selon Laurent Véray, permettent parfois « [...] de mieux voir ce qu'on nous montre afin de comprendre ce que l'on ne voit pas. ». Cf. Laurent Véray. 2008. « Les archives, entre histoire, mémoire et création. L'exemple de Mother Dao. « Chronique Coloniale » (1996) », *Images documentaires*, vol. 63, p. 69-76.

⁵⁰ Les deux séries d'images n'appartiennent pas au même registre formel. Malheureusement, l'absence de signalisation, par un commentaire ou une légende claire, de la source de ces plans rend leur identification difficile.

4.1.3 Vertige panoptique

Face à ces deux mouvements : *mélange poétique* et *aparté didactique*, on s'aperçoit que le film se divise dans un tiraillement entre proposition d'une immersion esthétique et volonté didactique de transmettre des informations historiques sur l'époque concernée. Si l'on considère la capacité de l'image à nourrir une nouvelle manière de faire histoire, comme le suggère Robert A. Rosenstone dans son ouvrage *Vision of the past : the challenge of film to our idea of history* (Rosenstone, 1995)⁵¹, ce film représente un cas limite. Par son côté poétique, il expérimente une ouverture vers la consignation des traces du passé s'échappant pour un temps du carcan de la rationalité. Inversement, par peur peut-être de perdre en crédibilité, il rattache ces envolées lyriques à un cadre rigoureux, emprunté à des formes plus scripturales de l'histoire.

Une séquence incarne tout particulièrement cette dichotomie. Elle intervient alors que l'on s'approche de la fin du film et avant que les images d'archives laissent place à une conclusion plus contemporaine. Elle s'ouvre sur une vue aérienne en couleur. La lecture par Jacques Perrin en voix over d'un texte écrit par la poétesse Etel Adnan commence sur fond musical.⁵² A l'image, on distingue de la forêt, des champs marqués par les impacts d'un bombardement. Au plan suivant, un tout autre registre, l'image en noir et blanc est altérée et fortement surexposée. On suit le mouvement d'un jeune garçon qui se jette à l'eau. Les cadrages suivants nous renseignent sur la situation. Des enfants s'amusent au bord d'un plan d'eau. On a à peine le temps de

⁵¹ Il décrit la capacité d'un certain type de film à faire histoire selon des critères qui diffèrent de ceux du monde scriptural académique. « [These films] utilizes the unique capabilities of the medium to create multiple meanings. Such works do not, like the dramatic feature or the documentary, attempt to recreate the past realistically. Instead they point to it and play with it, raising questions about the very evidence on which our knowledge of the past depends, creatively interacting with its traces. » (Rosenstone, 1995 : p.12)

⁵² « Testament d'un viet. J'envoie mon cerveau à votre centre de recherches pour qu'on trouve ce qui nous fit lutter. J'envoie mes yeux à votre président pour qu'il les regarde en face. J'envoie mes dents à vos généraux, elles ont mordu plus de fusils que de pain car la faim fut ma compagne. Mon corps, je le laisse au Mékong. » [sans indication concernant le document source, tant dans le générique du film que dans les documents de production]

profiter de ces instants de gaité quant à la faveur d'un ralenti, le saut d'un enfant se termine avec le retour brutal des images aériennes en couleur. La caméra traverse le panache de débris flamboyant d'un bombardement. Alors que le traveling aérien se poursuit, on découvre que celui-ci laisse derrière lui une trainée de feu. Suite à cette analogie, la séquence continue à alterner des plans de bombardement avec ceux des enfants, ceci en jouant moins des caractéristiques formelles des images que d'un contrepoint entre innocence et esthétique morbide de la guerre moderne. Soudain, un des enfants semble interpellé par un événement hors champ. Il s'immobilise et la voix de conclure : « Ceux qui ont survécu, à eux de vivre comme il faut, comme il convient à des hommes. Sinon, à quoi ça sert la guerre, à quoi ça sert la paix ? »⁵³ Rapide fondu au noir, puis ouverture sur la traversée en vol d'une explosion, dont les flammes entrent dans le cadre et s'avancent progressivement sur toute l'image.

On retrouve dans cet assemblage la production d'un sens inédit grâce au montage alterné de deux plans indépendants auquel vient s'ajouter la lecture d'un texte quelque peu décalé. Pourtant, cette séquence représente un élément important de structure. De manière similaire à l'impression ressentie, lorsqu'arrivé à la fin d'une exposition, on nous donne la possibilité d'embrasser l'entièreté du parcours effectué. L'assemblage de ces quelques plans clôtüre l'espace-temps couvert par le film. Du noir et blanc à la couleur, d'un point de vue à hauteur d'homme à celui, aérien, de la technique occidentale, ce final propose une apothéose en forme de synthèse (effet d'ailleurs souligné par la musique). Se marque ainsi la fermeture d'une boucle. Cette grande recherche, cette exposition de plusieurs sources d'images, de plusieurs mémoires rattachées aux différents objets convoqués, finit par se refermer sur elle-même.

⁵³ Bien que présenté en continuité, ce second texte est classé dans la section *origine à identifier* de la liste des citations du film. Cf. « *L'Empire du milieu du Sud* » : *références textes*, document accompagnant la diffusion du film, En Ligne. http://www.acaciasfilms.com/uploads/images/presse/empire_ref.pdf.zip. Consulté le 29 août 2013, [sans date, sans pagination].

Il est vrai que la tâche de se faire le reflet des traces laissées par de multiples événements et leurs différentes lectures semble à première vue très ambitieuse. D'ailleurs, Jacques Perrin, en soulignant la richesse du lieu, exprime bien la raison de cette ampleur : « C'est ce qui fait aussi le Vietnam. C'est cette diversité de populations qui fait que c'est attachant, parce que non seulement le paysage est multiple, mais les personnes, les gens, sont aussi multiples. »⁵⁴

Pluralité des pays, des peuples, des causes, et donc des mémoires. On pourrait citer, dans une évocation forcément partielle, celles liées à tous les regards-caméra : des combattants français défaits à Dien Ben Phu, de ces vietminh que les Américains torturent méthodiquement. Lorsque la reprise des images du corps expéditionnaire français va jusqu'à révéler l'existence argentine de tribus indigènes, on comprend que le film souhaite faire en quelque sorte le tour de cette multitude. Il aspire à une présentation exhaustive des points de vue d'une époque. Vouloir tout montrer impose cependant une double nécessité : borner son objet à une quantité présentable, et masquer ce qui échapperait ou dépasserait de ce découpage. Grisé par un vertige panoptique, le film circonscrit la richesse des images qu'il présente. Il impose la structure qu'appelle sa soif d'exhaustivité.

« Le montage ne vaut que lorsqu'il ne se hâte pas trop de conclure ou de reclore : lorsqu'il ouvre et complexifie notre appréhension de l'histoire, non lorsqu'il la schématise abusivement. Lorsqu'il nous donne accès aux *singularités* du temps et, donc, à son essentielle multiplicité. » (Didi-Huberman, 2003: p.152)

Pour conclure, on s'interrogera à propos de la capacité de ce film à nous renseigner sur une forme contemporaine de regard sur le passé. Il révèle une volonté de représenter une multiplicité de mémoires, ceci dans le but de concurrencer une vision unique, ou exclusivement duale⁵⁵ de la période concernée. Cette évocation prend néanmoins place dans un contenant qui reste très structuré et clos.

⁵⁴ Broué et Gardette, « Images d'Indochine [avec not. Jacques Perrin et Eric Deroo] », 55''50'.

⁵⁵ Une vision qui opposerait par exemple les idéologies des deux belligérants, les Etats-Unis et le Nord-Vietnam, dont provient une grande part des fragments exposés dans *L'Empire du milieu du Sud*.

Arrivée à la fin de la projection, on reste avec le regret de ne jamais avoir vu l'évocation de ces multiples mémoires, soudain, déborder la structure encadrant leur évocation. L'extrême maîtrise dans la construction de ce film, presque trop bien poli, induit un malaise. Il ne laisse jamais entrevoir le doute, qui pourtant a dû travailler les réalisateurs : un doute sur la sélection, un doute sur le montage, une indécision sur le point de vue adopté et ses conséquences.

A la lumière de la grille de lecture proposée par Merleau-Ponty et Ezrati (2005) afin d'analyser le fonctionnement des *expositions d'objets*, force est de constater que les ingérences de la connaissance (les apartés didactiques puis la séquence de synthèse finale, si tonitruante) loin d'apporter un support aux images finissent par contraindre les errances poétiques dans une forme rationnelle. Si l'on se remémore les aspirations des réalisateurs à justement libérer les images de leurs carcans, selon une volonté de faire parler les fragments par eux-mêmes, il semble en définitive plus facile d'échapper aux idéologies qu'à un certain conservatisme de la forme.

4.2 Enquête et partage du doute, entre archives personnelles et mémoire collective

« I took my photos with me, for me, photographs are not just a record of an individual moment. They triggered my memory and open door to rooms of people, of emotions, of events, sometimes to thoughts that lie to deep for tears. » (*En ce temps-là : souvenirs des derniers jours de la colonisation du Kenya* : 1'24''00')

De facture plus classique que leurs pairs au sein de notre corpus, les deux films présentés dans cette section reposent en grande partie sur le commentaire en voix over de leur réalisateur. A la recherche d'une meilleure compréhension du déroulement d'évènements passés, les cinéastes mènent l'enquête afin de découvrir ce qui se cache derrière les fragments visuels conservés. Cependant, leur rhétorique argumentative laisse la place au doute. Elle ménage en son sein des espaces creux, dans lesquels pointent le passage du temps, l'impossible retour vers une compréhension totale du passé. Témoins refusant de s'ouvrir à la curiosité du cinéaste, photographies dont le sens se dérobe, films dégradés par la moisissure se trouvent malgré tout assimilés au propos du film. Ils deviennent des outils mis à contribution de la rhétorique pour, a contrario de ce que l'on pourrait penser intuitivement, servir une exploration du passé par l'intermédiaire de ces vestiges.

Dans cette section, on se penche donc en particulier sur le commentaire et son rapport aux fragments visuels (re)médiatisés. Dans les deux films dont nous développons l'analyse au cours de cette section, le commentaire mélange l'évocation de souvenirs personnels et collectifs avec le compte-rendu de l'enquête menée par le film à propos d'évènements passés.

Cette approche peut être comparée aux journaux filmés d'Henri-François Imbert, cinéaste et documentariste français. A partir de fragments naufragés du temps, les

projets de ce réalisateur naissent parfois d'une envie de retrouver un proche, *Doulaye, une saison des pluies* (1999) ou bien d'un souhait de connaître l'histoire d'un objet dans les cas de deux autres de ses films : une série de cartes postales pour *No passaran, album souvenir* (2003), un film oublié à l'intérieur d'une caméra pour *Sur la plage de Belfast* (2000). Dans ces trois œuvres productions, Henri-François narre lui-même en voix over les aléas de l'enquête et les émotions que son exploration du passé fait ressurgir en lui.

4.2.1 Une présentation de l'archive sur le mode de l'énigme

Le premier des deux films que nous allons analyser dans cette section se nomme *En ce temps-là : souvenirs des derniers jours de la colonisation du Kenya*. Réalisé par Donald McWilliams en 2009, il suit le retour du réalisateur sur les lieux d'un combat qu'il mena lorsqu'il était jeune officier au service de l'Empire colonial britannique. De très beaux documents d'archives, issus de son propre travail de photographe, mais aussi d'autres sources, viennent illustrer le propos. À l'aide d'une enquête bien documentée, le réalisateur tente surtout de comprendre comment sa propre vision des événements pouvait à l'époque être aussi biaisée. Le second film s'intitule *Bons baisers de la colonie*. Nathalie Borgers, qui réalise ce long métrage en 2011, tente d'en savoir un plus sur la vie de sa grande tante. Élevée depuis son plus jeune âge en Belgique, celle-ci est cependant née de l'union avec une Africaine du grand-père de la cinéaste, alors administrateur colonial. À l'aide des albums photographiques de la famille, Borgers tente de surmonter les tabous et les mythes qui entourent l'arrivée dans la famille de cet enfant. L'enquête progresse lentement dans le tâtonnement des proches entre interprétation des clichés et souvenirs mêlés.

Avant de poursuivre, il est nécessaire de rappeler un aspect évoqué dans l'énoncé de notre sujet. Nous y avons en effet présenté le commentaire de Bill Nichols qui place l'image filmique entre sa capacité de transcription de la réalité et son incontournable parti pris. Cette duplicité de l'image appelle une démarche

d'interprétation particulière. Celle-ci se trouve bien exprimée dans les mots de Georges Didi-Huberman :

« Il faut donc soi-même, constamment, plier et déplier les images. Chiffonner, comme le fait Hantaï – pour mettre en contact certaines parties de l'image qui s'ignoraient encore, puis ouvrir grand. Il faut, mais cela ne suffit pas, *expliquer* les images. Il faut aussi comprendre en quoi elles nous concernent, nous regardent, nous *impliquent*. »^{56 57} (Augé *et al.*, 2011 : p. 107)

Mais pourquoi cette exigence de travail dans la lecture des images ? C'est que leur construction n'est pas toujours limpide. Dans leur lecture, comme dans leur écriture, elles contiennent aussi bien une charge signifiante que la *complexité du montage intrinsèque* qui participe de celle-ci.⁵⁸ Leur décryptage n'est donc pas toujours aisé. Nous allons voir comment ces caractéristiques de l'image, ainsi que les exigences qui en découlent, sont mises à l'épreuve par nos deux réalisateurs.

Dans les deux films qui nous intéressent, le retour sur des images d'archives devient prétexte à une histoire d'un pays, d'un lieu, d'un personnage. Dans *En ce temps-là : souvenirs des derniers jours de la colonisation du Kenya*, Donald Macwilliams raconte son expérience du Kenya lors de sa jeunesse. Il profite cependant pour fournir une description détaillée du fonctionnement, des valeurs, des

⁵⁶ C'est nous qui soulignons

⁵⁷ De cette citation, nous pouvons esquisser une brève remarque complémentaire. Celui-ci nous a été inspiré par le séminaire de recherche en communication : *Images fixes, images animées* donné par Catherine Saouter à l'UQÀM en 2011. Si l'on suit le *chemin de vie* des images d'archives, depuis leur création jusqu'à leur réception par le spectateur, on assiste à deux démarches : celle des réalisateurs pour déplier les images dans leur film, puis, la notre pour déplier à nouveau les assemblages d'images des réalisateurs. Au cours de leurs parcours, les images traversent une succession de consignation et re-consignation. Quand vient notre tour de démêler ces assemblages complexes, la proximité des processus convoqués par les réalisateurs pour se souvenir et partager leur réminiscence avec les théories développées par Halbwachs (la mémoire est constituée par des images et par des représentations issues de cadres sociaux) nous semble propice à l'utilisation de la seconde pour expliquer les premiers.

⁵⁸ Dans l'optique d'une lecture historique des images (ce qui est notre cas dans le présent travail) Georges Didi-Huberman (2003) détaille et précise *ce double régime de toute image*. Il appelle à considérer l'aspect historique aussi bien qu'esthétique des images, c'est-à-dire inclure dans leur analyse une phénoménologie de leur création. Remettre les images dans leur contexte de production, c'est accepter leur dimension *parcellaire* et tenter « malgré tout » de les mettre au service de l'histoire.

représentations, de l'idéal qui sous-tend le développement de l'Empire colonial anglais. Il balise son film par deux dates, en 1954, lorsqu'il décide de s'engager dans le service militaire colonial⁵⁹, et en 1956, lorsqu'il quitte le Kenya pour le Canada.⁶⁰ Durant ces deux ans, il prend des quantités considérables de photos, documentant sans vraiment en avoir conscience l'une des pages sombres de la colonisation britannique. Dès l'ouverture du film, Macwilliams désigne un événement, et en particulier, le regard échangé lors de celui-ci avec un combattant africain blessé à mort comme le facteur déclencheur de son éloignement physique ainsi que moral avec la Colonie. Nous y reviendrons. Ce qui nous intéresse en premier lieu, c'est le mouvement filmique d'approche de cette période précise. Celui-ci mêle de manière ingénieuse archive et souvenir.

Dans le mouvement circulaire principal qui ramène à plusieurs reprises le spectateur vers cet événement déclencheur, comme dans les explorations secondaires des événements de l'époque, le film se construit autour d'une métaphore. Au début de celui-ci, deux séquences en quelque sorte contradictoires s'opposent. La première décrit l'histoire telle que vue par les colons anglais (dont le réalisateur à l'époque semble-t-il). On y voit notamment des prises de vues des vitrines du Muséum impérial de la guerre de Londres. La seconde présente la création du monde, telle que la décrit le mythe fondateur des Kikuyu (l'ethnie la plus peuplée du Kenya). Entre elles, le cinéaste trace en voix over le chemin qu'empruntera son film :

« Maintenant imaginez une autre histoire : le silence d'une horloge arrêtée. Mais la mémoire secoue l'horloge et la remonte aussi loin que l'on puisse se souvenir. Parce que dans cette histoire, il n'y a pas de vitrine et la mémoire remonte jusqu'aux limites de l'histoire. L'histoire est ce dont on se souvient, ce dont on parle. » (05''54')

⁵⁹ Le film présente d'ailleurs une exploration documentée et intéressante de l'esprit de la colonie britannique et des colons, ainsi que de cette période de l'histoire du Kenya. Celle-ci ne constituant pas l'objet principal de notre analyse, nous ne pouvons qu'inviter le lecteur à son visionnement.

⁶⁰ 7 ans après, le 12 décembre 1963, le Kenya proclame son indépendance suite à plusieurs années de luttes et de réformes.

L'horloge arrêtée, c'est bien sûr l'ensemble des clichés figés des archives du réalisateur. Pour bien souligner le passage du temps, celui-ci présente en plus de ses propres clichés des diapos retrouvées sur un marché aux puces de Londres par un de ses amis. La décomposition de la pellicule forme des taches qui masquent en partie les scènes photographiées. Les sujets de ces dernières s'inscrivent dans l'iconographie coloniale classique : Africains vêtus de costumes traditionnels, colons blancs photographiés devant leur trophée de chasse. Si les photos prises par Macwilliams lui-même à la même époque portent moins la marque de leur temps (sujets plus variés et meilleures conservations des clichés), elles restent néanmoins des fenêtres ouvertes sur un temps révolu et étranger. C'est d'ailleurs en tant que telles qu'elles nous sont présentées par le réalisateur. Celui-ci avoue en effet avoir de la peine à se reconnaître sur les clichés. En plus d'avoir immortalisé son regard de l'époque sur la colonie, l'objectif a aussi capté d'innombrables détails qui ne lui étaient jusque-là pas apparus. La redécouverte des images produit ainsi chez lui un sentiment de distanciation. Il décide donc d'entamer un travail de relecture des images de cette période à travers ses souvenirs et ceux notamment de trois témoins, chacun porteur d'une mémoire collective différente. De longs entretiens, avec respectivement : un ancien combattant pour l'indépendance du Kenya, un avocat ayant défendu les indépendantistes et un Britannique ayant été chef de district dans l'administration coloniale sont montés en parallèle de la présentation des fragments d'archives. Le cinéaste tente grâce aux apports de ces témoignages et de ses propres souvenirs de remettre en mouvement les représentations figées par le temps, ceci par l'intermédiaire de la mémoire et tel qu'énoncé dans la métaphore de l'horloge arrêtée.

Cette relecture des archives par l'appui de plusieurs mémoires, figure qui nous intéresse particulièrement dans le cadre de la présente analyse, se donne en deux temps. Le spectateur est d'abord confronté à l'immédiateté du choc produit par

l'image étrangère. Celle-ci porte en elle la marque d'un autre temps.⁶¹ Puis, cette image est restituée dans son contexte, pour ensuite être réintroduite dans une épistémè commune par la médiation du travail de mémoire critique du réalisateur. Au fil de cette section, nous allons voir comment ce dernier procède pour assembler ces deux temps de présentation des images d'archives.

A titre de rappel, les théories d'Halbwachs décrivent comment les souvenirs individuels se conservent par enregistrement du contexte. Dans le film de Macwilliams, la vision biaisée du réalisateur à l'époque de son service militaire au Kenya est mise en scène. Les images d'archives et leur agencement par le montage décrivent le regard insouciant d'un jeune Britannique fasciné par l'Afrique. Grâce à la lecture des notes prises par l'auteur à l'époque, on comprend que les représentations collectives du temps (il les intègre entièrement) forment la substance qui liera entre eux ses souvenirs futurs. Ces *impressions*, les *fragments*⁶² qu'il perçoit de l'Afrique sont lus par lui et retenus dans sa mémoire à travers ces filtres. De nombreux documents d'archives : photographies de presse, film d'actualités, discours et reportages radiophoniques, dessins de presse, affiches et extraits de film de fiction sont convoqués pour reconstruire à destination du spectateur le contexte de l'époque et donc du souvenir. La particularité de ces multiples images du passé tient du fait qu'elles ne convoient pas directement des pistes de compréhension. Malgré leur profusion, leur bizarrerie reste entière. Contrairement à une explication textuelle ou orale, qui renvoie déjà à une possibilité d'appréhension par le spectateur de la

⁶¹ Afin de développer cette notion, nous renvoyons à l'analyse d'un des aspects du rapport entre cinéma et archives par Jean-Louis Comolli dans la revue *Images documentaires* (2008) : « L'enregistrement des visibilitées et des temporalités par la machine cinématographique « capte » ou révèle des relations, des nouages que l'on n'avait pas nécessairement vus, ni compris au moment de la prise. [...] La nature analogique de l'image cinématographique suppose et entraîne que s'imprime des éléments du monde que l'on n'avait pas repérés et moins encore calculés : quelque chose d'un « réel » encore illisible, en gestation, en devenir, porteur d'une lecture ou d'un sens au futur. [...] Un certain état du monde, du mouvement du monde, est à la fois suscité et enregistré par le cinéma. Il y a un moment pour nous toujours difficile à percevoir où monde et cinéma font acte commun. L'archive est la trace de cet « énoncé » (au sens de Foucault). » (Comolli et Lindeperg, 2008 : p. 30-31)

⁶² Ces deux termes en italiques sont de Halbwachs, repris par Marcel et Mucchielli (1999 : p.69)

distance qui le sépare de la chose décrite, les images peuvent, dans un premier temps, se donner pour elle-même. La complexité des situations qui les ont vues naître reste dissimulée dans leur *pli*, laissant place à la charge émotionnelle produite par leur étrangeté. Lorsque, par exemple, le réalisateur présente son aide de camps. Il explique qu'il s'agit d'un *boy*, car les africains sont considérés comme des enfants. Dans un même commentaire, nous recevons l'étrangeté de ce rapport à l'autre et le début d'une possibilité de compréhension de celui-ci. Du côté des images, Macwilliams présente de nombreuses photographies prises par lui dans les rues de Nairobi et des alentours. En voyant les attroupements, les défilés militaires, les scènes de vies quotidiennes, on ressent un dépaysement bien sûr, mais on ne perçoit pas tout de suite, sous la surface des clichés, les agencements et rapports de force propres à la colonie. Cette première rencontre avec les images d'archives, si elle permet *d'impliquer* le spectateur, appelle donc un deuxième temps d'*explication*.

La lecture des écrits d'Halbwachs et de ses interprétations, nous apprennent en effet que la mémoire collective ne tient pas uniquement de la somme des contextes entourant les événements partagés (à partager), mais aussi des réflexions et des perceptions d'une époque tant au moment de consignation des archives (années cinquante) qu'au présent de réalisation du film, c'est-à-dire dans le groupe ou les groupes dans lesquels le réalisateur évolue aujourd'hui.⁶³ Dans leur synthèse des travaux d'Halbwachs, Marcel et Mucchielli expriment cette idée.

« Les souvenirs [des] groupes s'appuient bien sûr sur des cadres précis, spatiaux et temporels. Mais ce ne sont pas n'importe quelles images qui composent la mémoire collective : il s'agit de celles qui, aux yeux des vivants, expriment le mieux la substance du groupe qu'ils forment. » (Marcel et Mucchielli, 1999 : p.84)

Il est donc nécessaire de réinsérer les images d'archives dans une mémoire acceptable, de retisser à l'aide d'un travail de réminiscence collectif et personnel mais

⁶³ Incidemment, cela nous informe en outre sur les thématiques et les approches légitimes qui orientent le travail de mémoire à une époque donnée.

aussi en s'appuyant sur un nouvel appareillage critique, un ensemble de repères qui répondent mieux à la substance du groupe. Il apparaît que la mémoire permet de faire le lien entre les représentations d'aujourd'hui et les assemblages complexes contenus, dissimulés par et dans les images. C'est le deuxième temps de présentation des archives. *En ce temps-là : souvenirs des derniers jours de la colonisation du Kenya* est à ce titre paradigmatique. L'auteur, après avoir mis en scène l'étrangeté des clichés, s'applique ensuite à faire comprendre au spectateur comment la colonisation a pu produire de telles images. Le biais de la vision coloniale du Mau Mau, figure emblématique du sauvage destinée à décrédibiliser les luttes d'indépendance, est déconstruit et le réalisateur se livre à un retour critique sur le système de répression anglais (déportations, camps, tortures et humiliations). Pour ce faire, il s'appuie sur les souvenirs des témoins qu'il convoque. Ceux-ci dénoncent la victimisation du colon blanc, présenté à l'époque comme une proie facile pour les rebelles autochtones. Ils attirent aussi l'attention sur les méthodes du colonisateur britannique pour mater la rébellion. Le film qui semble adopter cette vision critique de l'histoire officielle soutient les propos des témoins. Il présente des chiffres renforçant l'idée d'une inégalité des forces entre les deux camps. Au niveau de l'impact de la colonisation et de la répression qui précède l'indépendance du Kenya, le réalisateur évoque l'influence néfaste de ces dernières et l'absence d'action de dédommagement par la métropole.

Il est intéressant de noter que cette vision particulière de l'histoire s'inscrit tout à fait dans le mouvement contemporain de relecture des luttes d'indépendance par les historiens, mais aussi par les pouvoirs publics. La récente déclaration du gouvernement britannique, présentant ces excuses et promettant des dédommagements aux vétérans du mouvement Mau Mau, témoigne de cette évolution.⁶⁴

⁶⁴ Cf. Eric Albert. 2013. « Justice pour les Mau-Mau », *Le Temps* (Genève), 19 juin.

En considérant les deux temps que nous venons de décrire, on peut rapprocher cette forme d'énonciation du passé de la figure de l'énigme. Cette idée nous est inspirée par le travail de Dan Geva pour son film *Description of a memory* (2007). Celui-ci présente treize souvenirs inspirés par le visionnement de *Description d'un combat* (Chris Marker, 1960). Dans une séquence en plan fixe sur un paysage désertique, Dan Geva s'approche de la caméra. L'objectif choisi pour tourner ce plan est un très grand angle, en s'approchant la silhouette du réalisateur se déforme. Il s'adresse indirectement à Marker et l'on ne distingue plus clairement s'il parle de l'image d'une fille qui dessine, filmée par ce dernier et choisie par lui comme signe pouvant évoquer Israël, ou s'il s'exprime sur l'image d'archives en général. Il dit :

« Vous avez filmé, êtes parti pour ne jamais revenir. Et je voulais être comme vous. Mais celui qui voyage avec une caméra sur sa propre terre est voué à ne se souvenir de rien d'autre que de ses photos. Et on me demande[ra] peut-être si ces choses ont vraiment eu lieu. Je ne me souviendrai pas et personne ne croira que ces choses ont vraiment eu lieu, à moins qu'à la fin du voyage, je dise : regardez-la. Regardez-la comme une énigme, car les images et les mots que vous avez laissés me hantent, ils sont là devant moi. Silencieux. Énigmatiques. [...] » (02''46')

Ce travail sur le doute mis en lumière par Dan Geva comme un aspect du travail de Marker, nous le retrouvons dans la démarche de nos réalisateurs. Le processus autour de l'énigme, d'abord vécue avec le spectateur au travers d'une confrontation avec les images d'archives, puis désamorcée ou, du moins, en partie résolue par un effort d'explication s'illustre bien par un aspect du film de Macwilliams. Dans la première partie de celui-ci, nous l'avons déjà évoqué, il présente une image qu'il désigne lui-même comme précédant de peu l'événement le plus traumatisant de son service au Kenya. Il attend cependant la moitié du film pour revenir sur ce moment précis et fournir plus d'éclaircissements. Il présente alors un extrait de journal sur lequel on peut lire que quinze Mau Mau ont été tués lors d'un accrochage avec l'armée. Puis, on voit les notes prises par l'auteur les jours suivants l'événement. Mais ce dernier n'en fait pas encore la lecture. Un peu plus loin dans le film, il confesse sa difficulté à les relire, de peur de ce qu'elle pourrait lui révéler de lui-même. L'explication, la

description des faits tels que vécu par lui nous reste interdite. Petit à petit, Macwilliams livre le secret de ce jour à travers plusieurs séquences récurrentes. Avant l'explication finale, c'est les images qui vont venir alimenter l'intrigue autour du lieu, des événements et du traumatisme. Dans une de ces séquences qui ponctuent le récit, le réalisateur commence à raconter en détail l'histoire de ce jour marquant. Il décrit les lieux, « a place burned in [his] memory ». ⁶⁵ A l'écran, on voit une succession rapide d'images issues vraisemblablement de ses archives personnelles. Puis, l'image passe du noir et blanc à la couleur et un carton en surimpression indique l'année 1999. Un mélange de vidéo et de photographies animées (panorama et zoom) décrit alors la recherche par le réalisateur du lieu gravé dans sa mémoire, ceci plusieurs années après les faits. En vain, le site n'existe plus. L'endroit a été transformé par l'exploitation d'une carrière. L'impossible retour vers le lieu des événements inspire le commentaire suivant à Macwilliams :

« Il était peut-être absurde de penser que je me baignerais deux fois dans la même eau. La mémoire est une porte qui ouvre sur de nouveaux espaces, habités par des personnes et des événements imprévus. » (45''09')

Reflétant cette aptitude à la digression du travail de réminiscence, le film se poursuit par l'évocation de la vie et l'ambiance du lieu dans le présent du tournage du film, puis, sur le destin des trois témoins convoqués précédemment. Et c'est seulement après plusieurs minutes que le réalisateur nous ramène sur le lieu du combat. Un panorama sur une photographie en plan très général du lieu s'ouvre depuis le centre de l'image. Un carton indique la date du 1^{er} mai 1955. Le plan suivant montre le réalisateur contemplant depuis un point surélevé les alentours de la carrière. En voix over, il avertit qu'il revient sur ces notes de l'époque. On suit les manœuvres qui précèdent le combat meurtrier, dont le souvenir le hante. Mais les images du lieu laissent place à un plan rapproché du réalisateur. Il fait face à la caméra et prévient qu'il va maintenant lire ces notes. Cette deuxième mise en garde, qui vient appuyer la

⁶⁵ Ce film, produit par l'ONF, est en anglais avec sous-titrage en français. Il nous semble que l'anglais exprime ici mieux l'idée.

première évocation d'un retour vers ces mêmes écrits, n'est pas inutile. Ce que confie le réalisateur à travers leur lecture, c'est tout autant le traumatisme d'avoir vécu de près la barbarie guerrière (la traque et l'assassinat d'une quinzaine de Mau Mau armés seulement de machettes) que sa propre tendance, tout de suite après les faits, à justifier ces actes par l'idéologie coloniale : il s'agissait de sauvages, leur sort était inévitable.

Cette confession du réalisateur, en même temps point central du film et facteur d'explication du décalage, de la naïveté des images d'archives, met fin à l'énigme et à la quête du souvenir.

Les images d'archives, dans ce que l'on pourrait désigner comme un contre-emploi par rapport à leur statut intuitif de preuves, sont assignées dans le film de Macwilliams à l'entretien du doute. L'intrigue se construit autour de leur aptitude à dissimuler, tout en les convoyant, une partie des représentations qui les ont vues naître. Ainsi, Macwilliams parvient à nous faire partager le doute, le tâtonnement qui marque son travail de réminiscence. Il semble ici que le mouvement de la mémoire collective, sa capacité d'adaptation à de nouveaux systèmes de pensée a pu permettre de questionner les images d'archives, tout en rendant captivant ce processus de réminiscence.

4.2.2 Personnel et collectif, interagir avec la mémoire de son groupe familial

On assiste à un processus similaire dans *Bons baisers de la colonie* de Nathalie Borgers. Le film s'ouvre sur la découverte par la réalisatrice de l'existence de sa tante Suzanne, enfant née de la relation du grand-père de l'auteure avec une autochtone. Lorsque ce dernier était administrateur au sein d'une des régions du Congo belge, il a eu trois enfants. Il finit pourtant par se marier avec une Européenne et revient en Belgique, mais il n'emmène qu'un des trois enfants, la fille. Celle-ci grandira sans savoir où se trouve sa mère, le père après avoir prétendu qu'elle était morte, refusera toujours d'aborder la question. Le non-dit est tel que la génération de l'auteure a

oublié l'existence dans la famille d'une enfant « métisse sauvée d'un destin nègre », comme on les désignait à l'époque. L'énigme du film tourne donc autour de la découverte de l'histoire de ce colon belge et de la partie africaine de la famille de la réalisatrice. Celle-ci mène l'enquête pour tenter de comprendre comment son grand-père a pu agir de la sorte, quel souvenir en ont gardé les membres de sa famille et s'il est possible de briser le tabou en retrouvant les frères de Suzanne.

Le film revient à plusieurs reprises au chevet de la tante métisse de la réalisatrice. Ce personnage, au sens du récit, mais aussi en tant que force de caractère, représente en même temps l'énigme qui porte le film et le reflet sensible, l'être qui réagit aux découvertes de la réalisatrice. Cette femme maintenant âgée a pris l'habitude de ne plus se poser de question sur ses origines. Comme elle le dit elle-même dans un des nombreux entretiens filmés avec la réalisatrice, il est difficile de « se remémorer des choses auxquelles on n'a jamais pensé... on ne voulait pas penser. » (46''46')

Suzanne semble refuser, être incapable (elle est plusieurs fois filmée alitée) d'aller à la rencontre des membres rwandais de sa famille. La réalisatrice, peut-être pour pallier cet état de fait, trouve un stratagème pour porter le doute auprès de différents témoins. Ceux-ci, en Belgique comme plus tard au Rwanda, vont apporter leurs visions de l'histoire en commentant les photos d'un album de famille. Ainsi, les images d'archives vont permettre de recueillir les souvenirs et interprétations de chacun. Sans vraiment que la chose soit explicitée dans le film, on retrouve les clichés de cet album dans plusieurs séquences. Ces dernières sont toutes construites selon une structure commune. On y retrouve trois types de plan. Des plans généraux qui présentent les témoins, la plupart membres de la famille proche et lointaine de la réalisatrice. Les oncles, tantes, grand-mamans sont cadrés dans le décor naturel de l'intérieur de leurs foyers. L'auteure est assise, soit à leur côté, soit en face, mais elle quasiment toujours présente à l'écran. Des plans plus rapprochés viennent ensuite focaliser l'attention du spectateur sur les témoins en train de consulter l'album. Puis, tout en gardant la bande sonore faisant entendre le point de vue de la personne

interrogée sur l'histoire du grand-père, le montage nous fait passer à des plans en insert sur les images de l'album. Le passage devant les images des mains des témoins nous rappelle que les clichés sont encore devant eux. Les gestes s'attardent pour souligner un détail ou désigner sur la photo un membre de la famille que le témoin souhaite rappeler au souvenir de la réalisatrice. Cette mise en scène de la consultation de l'album permet de partager la manipulation de l'archive. On nous montre les tentatives de décodage des images dans le présent de leur découverte et de leur assimilation par les témoins. On assiste alors au processus décrit par Halbwachs lorsque celui-ci traite de la réintégration automatique des impressions laissées par les événements vécus dans le cadre mémoriel du groupe. D'ailleurs, on s'aperçoit que la famille de la réalisatrice a conservé sa propre mémoire des événements. Cela malgré l'irrationalité d'une construction qui tourne autour d'un tabou : l'arrivée de la famille d'une enfant rwandaise. Le père la présente comme sa fille, mais refuse d'en dire davantage. Les oncles et les tantes qui ont vécu cette période reconnaissent qu'ils ont intégré cette information sans chercher à en savoir plus. Au fil des ans, le groupe a forgé ses propres souvenirs en fonction de cette information, ou plutôt dans ce cas précis, autour d'un manque d'information.

Halbwachs désigne le cadre de la famille comme le substrat par excellence de la mémoire collective. C'est dans ce groupe avant tout que se conservent les souvenirs de l'individu. La réalisatrice de *Bons baisers de la colonie* souligne cet aspect dans son film en présentant différentes tentatives d'explication de l'archive. À travers celles-ci, on perçoit que les représentations et donc les souvenirs de la famille sont autant marqués par leur temps que particuliers à ce groupe et à son passé. Par exemple, une cousine, désignée comme la spécialiste de l'histoire coloniale de la famille fait une déduction sur une des photos de l'album. Elle croit reconnaître dans un cliché présentant le grand-père au côté d'un autochtone, la femme africaine de l'aïeul. Une visite auprès d'une historienne du Musée royal d'Afrique centrale à Bruxelles va permettre de présenter une lecture différente de la même image.

L'experte rappelle que malgré l'existence de rapports conjugaux entre les hommes de l'administration coloniale et des femmes rwandaises, aucune trace de ces relations n'existe. Les archives coloniales n'en font pas mention et très rares sont les photographies qui présentent l'administrateur avec sa compagne locale. Les concubines ne devaient pas apparaître officiellement. La photo présenterait donc plutôt le grand-père à côté d'un chef local.

Ainsi, gravitant toujours autour de l'image d'archives (les photos d'époque sont ici aussi accompagnées de documents filmiques d'archives présentant la colonie), le film ménage l'énigme qui donne prétexte à l'enquête de la réalisatrice. Il faut, de manière similaire au film de Macwilliams, attendre la fin du récit pour recevoir « la clé du secret » (1'04''02') comme la désigne elle-même la réalisatrice. Cette fois-ci, le frère de Suzanne, l'un des deux enfants restés en Afrique, consulte le fameux album. La réalisatrice est finalement partie à sa rencontre. Il livre une nouvelle version de l'histoire derrière les images. Pour lui, un chef local du nom de Maghella aurait consenti à donner sa fille en mariage à l'administrateur blanc. Cette version est reprise par l'auteure avec néanmoins une légère différence. La personne à l'origine de l'offre n'est plus la même. Lorsqu'elle annonce dans le commentaire en voix over cette nouvelle voie de l'histoire, Borgers la présente comme une offre du chef local à son grand-père. On voit qu'il y a encore de la place pour des interprétations différemment orientées. N'ayant pas vraiment conscience du tabou qui a marqué la mémoire du côté belge de la famille, le frère amène des éléments de mémoire qui viennent perturber les conceptions et représentations des descendants de l'administrateur.

À travers l'interprétation des archives par plusieurs témoins⁶⁶, Nathalie Borgers parvient ainsi à mettre en tension plusieurs mémoires collectives les unes avec les

⁶⁶ Guy Gauthier, dans son livre *Un siècle de documentaire français : des tourneurs de manivelle aux voltigeurs du multimédia* (2004) analyse notamment « L'essai cinématographique consacré au passé [...] » (p.176). Il le situe entre la *mémoire*, qui relie les groupes avec une représentation du passé plus ou moins construite par eux, et l'*histoire*, dont le travail est de combler les « trous

autres. Elle se sert d'une histoire familiale marquée par le tabou, en quelque sorte arrêtée dans un pli de l'histoire, pour la confronter avec les différentes transformations et actualisations de la mémoire dans la société belge, mais aussi surtout dans sa propre famille. Elle représente elle-même une génération qui par sa vision critique de l'histoire tente de redonner sens aux traces parfois confuses des événements passés. Au fil de son enquête, on s'aperçoit que la mémoire coloniale, particulièrement dans ses aspects les plus privés (au sens du cercle familial), contient encore bon nombre de points problématiques. Les certitudes d'hier ont malgré tout façonné les souvenirs collectifs à propos de cette époque, les albums de famille en gardent la trace.

de mémoires » (les deux définitions sont empruntées à Henry Rousso). Les documentaristes font appeler à des témoins. Selon Gauthier, ceux-ci se caractérisent par leur manière d'évoquer le passé. Les témoins débutent leur récit par « je me souviens » et non par « il était une fois ». Cependant, à la lumière des différentes histoires racontées par les membres de la famille Borgers, la ligne qui sépare ces deux manières de parler du passé semble ténue.

4.3 Oscillation entre hantise et souvenirs télévisuels, ancrer l'imaginaire dans la mémoire collective

« L'imagination est travail, ce temps de travail des images sans cesse agissant les unes sur les autres par collision ou par fusion, par ruptures ou par métamorphoses... tout cela agissant sur notre propre activité de savoir et de pensée. Pour savoir, il faut donc bien s'imaginer : la table de travail spéculative ne va pas sans une table de montage imaginative. » (Didi-Huberman, 2003 : p.149)

Il existe des films difficiles à classer et des réalisateurs qui s'appliquent à en produire. Ari Folman fait partie de ceux-ci.⁶⁷ *Valse avec Bachir*, film documentaire (presque entièrement en dessin animé) qu'il réalise en 2008, donne du fil à retordre à ceux qui tentent de le classer. Il nous apparaît pourtant approprié, dans le cadre cette analyse, par le fait qu'il mélange les réminiscences plus ou moins hallucinées du réalisateur avec des images d'archives télévisuelles ayant été très largement diffusées. Dans cette section, nous serons particulièrement attentifs aux attributs plastiques et iconiques des images, au montage des plans et à la trajectoire d'interprétation finalement proposée au spectateur.

Valse avec Bachir relate la quête de souvenir du réalisateur. Il cherche à se rappeler les événements qu'il a vécus lors de l'invasion du Sud Liban par les troupes israéliennes en 1982. Cherchant à reconstituer le déroulement des faits, depuis son enrôlement en tant que conscrit dans les rangs de Tsahal, jusqu'au tristement célèbre massacre de Sabra et Chatila, il se rend très vite compte que sa mémoire n'est pas aussi rigoureuse qu'il ne le souhaiterait. Afin de pallier aux zones d'ombre qui

⁶⁷ Cf. la critique et l'interview dans les cahiers du cinéma, à l'occasion de la sortie de son film le plus récent : *Le Congrès*. Jean-Philippe Tessé. 2013. « Robin Wright » et (avec Vincent Malausa) « Une femme qui pleure : entretien avec Ari Folman ». *Cahiers du cinéma*, no 690, p.54-57, juin 2013.

parsément son passé, il part à la rencontre de ses anciens compagnons d'armes pour partager avec eux ses souvenirs et tenter ainsi de retrouver la mémoire. Son parcours mémoriel se termine sur des images d'archives télévisuelles, filmées à l'entrée des camps le jour suivant le massacre.

Valse avec Bachir présente une trajectoire sinueuse. Elle oscille entre dessins animés renvoyant à l'imaginaire, bande sonore documentant des témoignages ayant bien eu lieu et images télévisuelles attachées à se tenir au plus près du réel. Ce parcours parmi des positions différentes vis-à-vis des faits historiquement reconnus invite à un questionnement à propos des images qui les convoient. Par son intermédiaire, le réalisateur semble ouvrir un nouvel espace de réflexion sur le passé et ses traces.

Deux extraits de *Valse avec Bachir* vont nous occuper dans cette section. Au sein de ces séquences, on s'intéressera particulièrement à deux coupes, et aux sauts qu'elles permettent, respectivement, vers l'imaginaire et à l'inverse en direction du réel. Les plans précédant et suivant ces deux ruptures dans la continuité des images seront analysés. On tentera de comprendre à quoi ils renvoient et quels sont les éléments qui naissent de leurs assemblages. Une deuxième partie permettra ensuite d'étudier de manière croisée les deux extraits. Elle se penchera en particulier sur les moyens et les conséquences de l'assemblage de médias différents. Finalement, une troisième et dernière partie se penchera sur la trajectoire d'interprétation proposée au spectateur de ces coupes.

4.3.1 Premier extrait : une coupe vers l'imaginaire

Au fil du travail de réminiscence du personnage principal (double en dessin animé du réalisateur), le film donne à voir plusieurs soubresauts hallucinés dans lequel le héros se retrouve plongé au cœur d'une guerre, dont sa jeunesse et sa naïveté, l'empêchent de mesurer l'ampleur. La distance entre l'insouciance du jeune Ari et les craintes et angoisses qui animent le réalisateur, bien conscient qu'il a vécu un

traumatisme, mais terrifié par ce qu'il risque de découvrir sur son passé, forme l'essence de son incapacité à se remémorer la nuit du massacre. Elle a été effacée de sa mémoire. À sa place, une image revient sans cesse et le hante. Il n'en comprendra la signification qu'à l'issue de son parcours mémoriel.

Avant de voir comment l'extrait en question s'insère dans la trame générale du récit, il est nécessaire de noter quelques éléments concernant les caractéristiques plastiques du film. Construit à l'origine autour des interviews vidéos des témoins et proches du réalisateur, le documentaire a ensuite été retravaillé en dessin réaliste, sans doute en s'inspirant des images vidéo. Par contre, l'animation qui mélange fausse 3D (impression de profondeur à l'aide des codes de la perspective) et imitation de l'image cinématographique (profondeur de champs, mouvement de caméra, imperfections de l'image, etc.) est souvent minimaliste au niveau des traits et des mouvements, comme le souligne Fanny Lautissier (2009) dans son article intitulé : *Valse avec Bachir, récit d'une mémoire effacée*. L'animation vise ainsi une certaine efficacité narrative et une économie de moyens au détriment du réalisme. En ce sens, les personnages font d'ailleurs, sous certains aspects, penser aux silhouettes des théâtres d'ombres.

Au niveau de la mise en scène, ce détour par le dessin, que l'on pourrait croire contre nature pour un film documentaire, facilite le passage de plusieurs obstacles propres à cet objet. En premier lieu, l'animation permet une certaine porosité entre les images issues du souvenir et celles provenant des hallucinations passées ou présentes de l'auteur. Le seul moment où l'on sait avec certitude que l'on est plus dans la tête du réalisateur se trouve à la fin, lorsque le dessin laisse place à un autre type d'image. On y reviendra avec le second extrait. Jusqu'à cette rupture, le spectateur est toujours plus ou moins à la merci des convulsions mémorielles du héros. Il l'accompagne dans sa recherche douloureuse. En second lieu, le dessin parvient à mettre une distance avec le matériau sensible qui est rapporté. Deux interviewés ont par exemple refusé

que leurs noms réels apparaissent à l'écran et ont bénéficié d'un certain anonymat grâce à la technique employée. (Lautissier, 2009)

L'extrait qui nous intéresse se situe au sein de la séquence présentant la rencontre entre Ari et son ami Carmi Cna'an (nom fictif) dans la maison de celui-ci au beau milieu de la campagne hollandaise. Ari confie à ce dernier que certains passages de la guerre se sont effacés de sa mémoire. Il souhaite interroger son ancien compagnon d'armes, car dans les images ayant remplacé ses souvenirs du massacre, Carmi est à ses côtés. Juste avant la coupe sur laquelle cette analyse se focalise, les deux protagonistes sont présentés en champ / contrechamp comme dans un dialogue qui suivrait les règles classiques du cinéma. Un peu plus tôt, un plan d'ensemble a permis de décrire le cadre de l'entrevue. Nous sommes dans le salon de la maison. On entend le bruit du feu et le piaillage des oiseaux à l'extérieur. Ari explique qu'il n'a que peu de souvenirs de la guerre. Lorsqu'il évoque une des rares images qui lui vient à l'esprit, celle où figure son ami, une musique commence en crescendo. Puis, c'est la coupe vers une tout autre composition. L'image est sombre. Elle est composée quasi exclusivement par deux couleurs, le jaune et le noir. À la lumière des fusées éclairantes qui descendent lentement sur des bâtiments en ruine bordant la mer, on distingue des corps à moitié immergés et un homme qui porte une arme. Des aplats opaques de couleur noirs enferment cette scène dans un crépuscule de lumière artificielle. Le plan suivant montre le visage du héros jeune, le corps immergé dans l'eau. On s'aperçoit ensuite qu'il s'agit d'un groupe d'hommes. Leurs silhouettes se détachent de l'obscurité en quelques traits et surfaces jaunes sur fond noir. Ils sortent de l'eau et se rhabillent en contre-jour. La musique prend fin, retour dans le salon hollandais. Les deux compagnons ne peuvent que constater l'absence de souvenir du massacre.

Que représente cet aparté ? Vers quoi nous a conduits la coupe franche qui sépare les deux images ci-dessus ? Étant donné que la juxtaposition d'un plan avec un autre implique souvent au cinéma des ellipses, il apparaît utile de s'interroger sur les

éventuels déplacements en termes de temps et/ou d'espace. Les modifications strictement plastiques de l'image renvoient évidemment à la présentation d'un ailleurs, une scène complètement hétérogène à ce qui précède. Et pourtant, elle se referme sur la poursuite de la discussion. Plus tard, on va voir le héros quittant la maison dans un taxi. Lors du passage de la discussion à ce nouveau plan, le montage a fait l'économie des adieux et des instants où le personnage montait dans la voiture. Entre le temps diégétique et le temps formel, il y a eu rupture de continuité. (Saouter, 2000) Dans le cas de notre extrait, d'obscur images crépusculaires sont venues se juxtaposer à la description qu'aurait pu en faire le héros. Il n'y a pas vraiment eu absorption d'un pan de temps diégétique. Le surgissement d'une image hallucinée, sans référence avec le monde de l'expérience, nous a permis de partager une des visions traumatiques de l'auteur. Sans réelle indication de lieu (on comprendra que plus tard qu'il s'agit de Beyrouth) et sans que ces images nous emmènent dans un temps diégétique révolu (comme le ferait un flash-back par exemple. Ici, il s'agit plutôt d'une hallucination mélangeant les souvenirs et l'angoisse présente chez le personnage), nous sommes entrés, à la faveur d'une discussion, dans le for intérieur de l'auteur. Une simple coupe nous a projetés vers son imaginaire, sans balises et avec pour seul guide une trame musicale.

Au niveau du récit, cette parenthèse vient souligner l'impossibilité du ressouvenir. Les événements ne peuvent pas être décrits par les protagonistes, ni être représentés par des images qui renverraient directement aux faits, puisqu'il s'agit d'éléments de mémoire, par essence, non tangibles. Une image à forte portée symbolique doit donc être inventée, afin de suivre le vécu du personnage. Au niveau formel, les dessins ont certes des attributs très différents, ils ne donnent cependant que peu d'indices aux spectateurs pour faciliter leur lecture. On verra ce que l'on peut déduire de ce dernier élément, en particulier lorsqu'on le met en rapport avec le deuxième extrait que l'on va maintenant présenter.

4.3.2 Deuxième extrait : une coupe en direction du réel

À la toute fin du film, alors qu'un journaliste israélien raconte son entrée dans les camps de *Sabra et Chatila*, les dessins viennent illustrer ses dires. Lorsqu'il finit sa description des atrocités qui se livrent à lui dans la découverte du massacre, la caméra (ou du moins son équivalent formel puisqu'il s'agit de dessins) amorce un long travelling, suivant une foule de femmes qui semble se diriger vers un check point tenu par Ari et un autre soldat. La caméra dépasse les femmes dont on entend les hurlements de terreur et de colère pour finir sur un gros plan du visage du héros. Il est pétrifié. De par le changement de valeur de plan, de plus en plus proche d'Ari, on s'attend à une nouvelle plongée dans les pensées du réalisateur, mais il n'en est rien. À la faveur d'un faux contrechamp, une coupe nous amène au contraire vers des images d'archives télévisuelles. Ce sont les images enregistrées par la BBC au lendemain du massacre. Ce sont aussi les images qui correspondent à la bande sonore qui jouait déjà sur les dessins. On y voit des femmes, seules rescapées des rafles de la nuit, qui crient leur désespoir et interpellent les journalistes. Des images des cadavres qui jonchent littéralement les rues suivent. Puis, le film se termine.

À nouveau le passage d'un plan à l'autre donne à voir des images aux attributs plastiques complètement différents. Les fragments d'archives possèdent le grain si caractéristique des vidéos de l'époque. Les contours des objets sont un peu flous. Les couleurs paraissent délavées. L'image scintille et présente nombre d'aberrations optiques. La mise au point cherche son sujet et n'est pas toujours là où on l'attendrait. La caméra suit les sujets du mieux qu'elle peut, les perdant parfois ou les recadrant à l'aide d'un zoom rapide. Le contraste avec les dessins extrêmement maîtrisés qui précèdent cette séquence est total. Dans ces derniers, le réalisateur avait d'ailleurs consciemment réintroduit des défauts dans l'image pour pallier à leur rendu artificiel.

Au niveau iconique, c'est-à-dire, en ce qui concerne « les interventions qui sont faites dans le plan plastique pour organiser le registre des contrastes de telle manière qu'une nomination des formes, lignes et compositions puisse être effectuée. »

(Saouter, 2000 : p.166), l'avant et l'après de la coupe renvoient à deux mouvements différents. Le premier plan organise les couleurs d'une image pour lui donner un sens reconnaissable. Le second capte les reflets du réel selon son propre point de vue. Par contre, les symboles qu'ils convoquent sont les mêmes : l'image de la femme voilée, les corps à terre, les décombres. Finalement, c'est cette similitude des symboles, outre la trame sonore sur laquelle nous reviendrons, qui nous pousse à voir cette scène dans une certaine continuité.

Une fois encore la coupe ne présente pas de rupture proprement dite dans la continuité du temps et de l'espace diégétique. Au contraire, il semble que tout a été pensé, puis dessiné, dans le but de créer un pont entre ces deux plans. Seul le point de vue de la caméra semble avoir tourné sur son axe. Mais bien sûr, on assiste aussi à une substitution du médium. Qu'indique donc ce passage à une autre forme de consignation ?

Traditionnellement, l'image télévisuelle se donne comme une transcription directe du réel.

« [Elle] nie le registre formel, c'est-à-dire le fait qu'elle est le résultat d'une écriture. Nier ce registre ne peut passer que par une stratégie d'occultation de l'écriture visuelle, c'est-à-dire par une obéissance totale aux normalisations les plus admises. [...] Cette image devient alors une *vérité* qui témoigne du monde. » (Saouter, 2000 : p.41)

En utilisant une image qui porte les codes de la télévision, le réalisateur fait un pas vers ce qui est généralement admis comme une représentation plus proche du réel. Par son choix d'une représentation directement médiatrice d'un fait passé et perçue par la société comme une archive le décrivant de manière légitime, il met en relation deux registres bien différents : ses souvenirs et un fait historique. Évidemment, les premiers gagnent de ce rapprochement le fait d'être rattaché à une histoire commune. Le second, quant à lui, reçoit une nouvelle lecture grâce à l'éclairage plus personnel donné par le film. On retrouve bien le mouvement qui nous intéresse dans le cadre de ce travail. Par contre, il s'agit maintenant de caractériser l'assemblage de ces

registres, les conditions de sa réussite et, finalement, le mode de lecture qu'il implique.

4.3.3 Analyse croisée : notes sur les assemblages

Les deux extraits présentés ci-dessus, et plus particulièrement les coupes qu'ils renferment, dessinent deux figures de l'assemblage qu'il s'agit maintenant d'explorer. On commencera par décrire en quelques mots le travail de la bande sonore, pour ensuite, se focaliser sur la seconde coupe, qui assemble deux médias différents.

Souligner le travail de la bande sonore d'un film en grande partie dessiné, mais qui se veut malgré tout documentaire, c'est un peu mettre en lumière l'incontournable. Tout au long du film, le son permet à plusieurs reprises de renforcer l'impression de réel des scènes présentées. Qu'il provienne d'un enregistrement en prise directe, dans les interviews ou dans l'extrait final, voir même lorsqu'il a été rajouté à l'étape de la postproduction, le son dresse une ambiance qui incite le spectateur à recevoir le film selon une *lecture documentarisante*. (Odin, 1984) Dans le premier extrait par exemple, les craquements du feu et le chant des oiseaux disparaissent lors des plans hallucinés, puis reviennent ensuite, marquant un semblant de retour à la réalité.

Néanmoins, la bande sonore possède une autre utilité. Elle fournit une trame pour guider le spectateur à travers les coupes. Dans le premier extrait, la musique démarre avant le changement de plan, lorsque le personnage évoque les souvenirs qui le hantent. Puis, elle augmente en intensité, renforçant l'émotion produite par les images. Dans le second extrait, la bande sonore joue un rôle encore plus important. Précédant les images d'archives dont elle constitue le pendant sonore, elle vient lier les dessins et l'image télévisuelle, et par là, adoucir la coupe.

Brutalité de la rupture visuelle, continuité du son, les deux composantes de l'audiovisuel forment, dans une sorte de contrepoint, un assemblage au caractère double. On se retrouve avec une construction complexe, dont la lecture, si elle est exigeante, n'en est pas moins des plus enrichissantes.

Pour se représenter le travail accompli par notre deuxième coupe, il est utile d'imaginer deux niveaux de sens. Sur celui du bas ont lieu les deux premières consignations. L'image dessinée et celle télévisuelle présentent chacune une image du même objet *donné à voir*⁶⁸ : la découverte des destructions causées par le massacre. Elles le font cependant chacune à leur manière et selon un point de vue servant à la fabrication de la relation entre le signe et son objet à chaque fois différent. La première consignation renvoie aux codes du souvenir et utilise le langage du dessin animé. La deuxième est née dans l'institution télévisuelle et s'exprime par l'image vidéo.

Sur le niveau supérieur, une seconde médiation vient mêler les deux premières en une nouvelle consignation. Un nouvel objet porteur de sens est produit. Il s'agit d'un film mélangeant l'image d'archives télévisuelles et le dessin animé. L'assemblage des deux images obéit à un certain code, à une mise en signes, non plus de la réalité, mais des reflets déjà codifiés de celle-ci. En effet, on assiste certes à une reprise totale des caractéristiques des deux médiums. On pourrait même avancer que celles-ci prennent une nouvelle importance, puisque les images ne se donnent plus simplement dans leur relation avec l'objet *donné à voir*, mais aussi dans leur interrelation ; ce dernier élément ayant comme conséquence de souligner leur hétérogénéité plastique et donc d'en faire ressortir les spécificités. Par contre, leurs contextes de consignation ne sont repris que partiellement. Cela s'explique par le fait qu'ils sont en partie recouverts par un nouveau contenu. Le point de vue à l'origine de la mise en relation, le bagage culturel qui permet la mise en coexistence de deux formes diverses dans un même objet signifiant renvoie à un autre contexte sémiotique : la possibilité d'une écriture hétérogène, mêlant plusieurs types de médias et, dans le cas qui nous préoccupe, son application à un discours sur l'histoire.

⁶⁸ Selon les thèses d'Umberto Eco explicitées par Saouter. (2000 : p.90)

4.3.4 Une trajectoire interprétative sinueuse

Si l'on passe pour finir du côté de la lecture, on s'aperçoit que ces deux extraits nécessitent un travail d'interprétation particulièrement exigeant. Replacés au sein du film dans sa totalité, ils participent d'une trajectoire sinueuse dont on peut schématiquement tracer les contours. Une grande partie des images de cette œuvre se situe dans le domaine de l'imaginaire. En même temps, à l'intérieur de celui-ci, elles se trouvent proches de ce que l'on appelle communément le réel. Nous l'avons vu le territoire des souvenirs se nourrit, en effet, d'imagination, mais sans perdre sa référence à des événements vécus et partagés. Tout au long du film, on est cependant sans cesse ballotté entre des séquences hallucinées, donc complètement dans l'imaginaire, des souvenirs et, même finalement, des images qui se veulent au plus près du réel. Sans préparation préalable, sans marque claire pour nous indiquer les changements de registre, le film zigzague entre plusieurs manières d'aborder le passé. Accrochés à la trame sonore, notre seule planche de salut, nous n'avons pas d'autre choix que de suivre, rupture après rupture, les oscillations du récit.

Ce projet filmique aurait pu être un exercice totalement déconnecté de tout discours historique, reflétant seulement les visions subjectives d'un soldat trop jeune à l'époque de la guerre, s'il n'y avait pas ce mouvement d'aller-retour. Celui-ci concerne non seulement le passé et le présent, le film nous montrant aussi bien le contenu des souvenirs que la quête actuelle pour les faire émerger, mais aussi le va-et-vient entre hallucinations, souvenirs et images d'archives. Ces dernières ancrent le récit dans un tout autre paradigme. La cohabitation de l'indiciel et du créatif au sein du produit filmique, renforcé par le travail de montage qui tisse entre eux les éléments apportés par chaque régime visuel, crée selon nous cet espace de réflexion, cette *pensivité de l'image* chère à Rancière (cf. notre section *La tension (Die Spannung)*). Le film se termine, en présentant les images d'archives de la BBC, sur un retour au réel. Pourtant, au lieu de conclure, de donner une explication rationnelle aux images animées qui la précèdent, l'archive vient ici relancer le doute, rouvrir l'interrogation

du spectateur sur la nature du récit qui lui a été présenté. Les images télévisuelles pointent vers un sens plus large à aller chercher. Dans le cas de *Valse avec Bachir*, ce sens supplémentaire se rapproche de ce qu'Arlette Farge décrit en reprenant l'expression à Georges Hyvernaud comme *le retentissement de l'histoire en l'homme*.

« Ce qui n'est pas clair du tout, ce qui est obscur et difficile, c'est l'homme dans l'Histoire : ou l'Histoire dans l'homme ; la prise de possession de l'homme par l'Histoire. Dès que l'acteur, lui qui y était, s'en mêle, on ne s'y reconnaît plus. Il dérange les belles perspectives historiques avec sa façon à lui de mettre les détails en place. » (p.115)⁶⁹

La forme de lecture à laquelle ce film nous invite permet également d'appréhender une forme particulière de regard sur le passé. À la fin du chapitre intitulé *plasticité, iconicité et interprétation* du livre *Le langage visuel* (Saouter, 2000), on apprend que la lecture de la composition entre plasticité et iconicité au sein d'une image dépend beaucoup d'un partage de conventions entre celui qui la produit et celui qui la reçoit. De fait, l'interprétation peut varier selon la *validité des lois de l'iconicité*, la reconnaissance du *savoir encyclopédique convoqué*, et le moment historique. Ainsi, une image « est à la fois une construction langagière et un état d'interprétation ». (Saouter, 2000 : p.101) À ce stade, on peut envisager la trajectoire sinueuse de *Valse avec Bachir* comme une construction à destination d'un public, imaginé ou réel (on ne tranchera pas ici), ayant les capacités d'interpréter correctement les différents registres convoqués et l'oscillation entre ceux-ci. Le film d'Ari Folman contient une invitation à une lecture hétérogène du passé. Son succès nous permet, dans la perspective de cette recherche, de réfléchir à un niveau plus général. Grâce aux thèses développées par le sociologue Pierre Sorlin, que nous avons abordée au chapitre *Méthodologie*, on sait que le film peut servir de marqueur, non pas des idées partagées dans une société par l'analyse de son propos, mais bien

⁶⁹ Georges Hyvernaud. 1987. « La Peau est les os ». In *Œuvres complètes*, tome 1, Paris : Ramsay [1^e éd. Scorpion 1949] cité par Arlette Farge. 2008. « Écriture historique, écriture cinématographique ». In *De l'histoire au cinéma*, Antoine De Baecque et Christian Delage (dir.), 2008, p. 111-125. Paris : Complexe.

de ce qu'une société donnée conçoit comme *représentable*. Pour rappel, lorsque l'on envisage le film comme une représentation à la croisée des horizons des émetteurs et récepteurs de celui-ci, on s'aperçoit qu'il est à même de nous parler de la manière avec laquelle une société se représente et interprète le monde. Ainsi, *Valse avec Bachir* représente une manière inédite de poser un regard sur le passé. Celui-ci parvient à faire cohabiter et entrer en interaction des formes de réminiscence très disparates, de la hantise à l'archive en passant par le souvenir. Entraînant le spectateur dans une sorte de vidéo-clip historique, avec son montage saccadé et son rythme porté par une musique rock, ce film donne à voir une manière de représenter le passé jugée légitime tant par ceux qui l'ont produit que par ceux qui l'ont apprécié.

4.4 Décalage révélateur de l'intervalle historique

« [...] c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu visé par elle. » (Benjamin, 2000 : p. 430)

Plusieurs des films de notre corpus marquent intentionnellement une distance avec les matériaux qu'ils présentent. Pour ce faire, ils utilisent une technique particulièrement flagrante dans *Vogliamo anche le rose*, réalisé en 2007 par Alina Marazzi.

Ce film aborde les tensions liées aux revendications féministes qui émergent dans l'Italie des années soixante à soixante-dix. Au fil de la lecture des journaux intimes de trois femmes, il présente les réflexions, états d'âme, crainte de ces dernières. Ceux-ci viennent se mêler à des éléments de contexte qui mettent en perspective les commentaires subjectifs des narratrices. Film de montage par excellence, *Vogliamo anche la rose* se nourrit de matériaux très disparates. Ceux-ci proviennent autant d'extraits de journaux télévisés, de films de famille, de couvertures des journaux de l'époque que de productions plus artistiques voir expérimentales. Le montage fait un usage très dynamique des images d'archives. Elles s'entrechoquent dans des séquences au rythme enlevé. Les figures figées des magazines de mode s'animent pour se mêler à celles des manuels de bonne conduite. Au milieu de ce mélange kaléidoscopique d'images, les témoignages dessinent des voies d'interprétation. La cohabitation entre les textes lus et les images qui les accompagnent n'a cependant rien d'une relation directe. Lorsque le contenu des journaux intimes se fait entendre, images et sons sont souvent désynchronisés. Ils se répondent sans liens d'illustration ou de mises en exemple. Au contraire, il y a un léger décalage. On retrouve ce type d'assemblage de nombre de films de montage. Nous l'avons d'ailleurs déjà évoqué lors de l'analyse du film *L'Empire du milieu du Sud*.

Les films de Péter Forgács, qui font référence lorsque l'on s'intéresse au genre documentaire dit de *found footage*, usent de cette technique pour mettre en tension les grands mouvements de l'histoire avec la vie quotidienne captée par les *films de famille*. Ainsi dans *Chute libre* (1996) et *The Maelstrom : A Family Chronicle* (1997), Forgács présente les fragments retrouvés de productions filmiques amateurs de deux familles juives vivant en Europe avant et pendant la deuxième Guerre Mondiale. Il insère sur les images des cartons qui renseignent sur les événements politiques contemporains à la vie familiale présentée. On ressent alors le poids législatif et social, le danger qui pèse sur ces populations à cette époque. Forgács parvient à nous montrer comment la dégradation des conditions de vie qui résulte des ces persécutions est à la fois présente et cachée dans les plis des images d'archives.

Dans *Vogliamo anche le rose* comme dans *L'Empire du milieu du Sud*, le décalage s'opère par le montage entre deux fragments d'archives ; c'est pourquoi il nous semble judicieux de nous y arrêter un peu plus longuement. Grâce aux apports théoriques de deux textes écrits par Jacques Rancière en 2002 et 2007, voyons si on peut éclairer davantage les impacts de cet écart intentionnel entre les images et les textes lus.

4.4.1 Donner à voir la richesse des fragments d'archives

Ce décalage donne, en premier lieu, au lecteur une certaine liberté d'interprétation. Dans un mouvement d'ouverture, il vient démultiplier les possibilités de lecture, tant du couple formé par les deux éléments que pour chacun d'entre eux. En ce sens, il rend justice à la capacité des images amateurs à convoier et représenter la multitude des singularités, c'est-à-dire suivant une ligne théorique résumée par Rancière dans une entrevue pour la revue *multitudes* (Rancière et Alliez, 2002), la puissance dégagée par les échanges produisant du sens en commun. Ce concept issu de la philosophie politique trouve une utilité dans la présente analyse par son refus de voir le groupe, la masse comme une entité dénuée de sens tant et aussi longtemps que

celle-ci ne s'organise pas pour tendre vers un but. Cette idée permet selon nous d'envisager la valeur des matériaux disparates, produits par des individus singuliers, en dehors de leur inclusion dans un contenant structurant. Un assemblage de fragments tournés par des amateurs n'a pas forcément besoin d'être articulé vers un sens précis, le fait qu'il reflète, lors de sa diffusion, une multitude de singularités lui confère déjà une valeur. Au-delà de cette dernière, ce courant de pensée décrit, par ailleurs, les productions individuelles de la masse comme formant une richesse qui échappe à toute tentative de rationalisation, qui déborde toujours les démarches entreprises pour la mesurer. Il est à notre sens intéressant de considérer cette idée lorsque l'on travaille sur la mémoire accrochée aux fragments filmiques conservés dans les archives. Nous l'avons évoqué avec l'exemple de *l'Empire du milieu du Sud*, le filmeur se trouve devant la nécessité de parvenir à convoier cette richesse sans la dénaturer. Le pari semble réussi dans le cas de *Vogliamo anche le rose* comme le souligne Filippo Del Lucchese⁷⁰ :

« [...] la voix kaléidoscopique d'Alina Marazzi refuse « la » thèse, refuse « une » vérité sur l'histoire et l'importance du féminisme, une vérité qui serait objective et donc communicable, surtout aux nouvelles générations. La metteuse en scène choisit au contraire de tresser poétiquement une multitude de possibilités d'interprétations différentes, de voix superposées et cousues entre elles avec du fil invisible. Nombreux sont, dans la trame de cette toile compliquée, les points laissés en suspens. » [s.p.]

Cette richesse des possibilités d'interprétation qui nous semblait restreinte par la structure du documentaire de Jacques Perrin et Eric Deroo se trouve ici libérée par un montage qui laisse aux images leur espace de signification, en ne les liant pas trop fermement à une chaîne d'interprétation.

En guise de contre-exemple, cette « collision démultipliée des mots et des images » (Didi-Huberman, 2003 : p.173) s'oppose à une forme d'association plus

⁷⁰ Del Lucchese, Filippo (2007). Nous voulons tout ! (sans oublier les roses), traduction de l'italien par Sophie Fanucchi, JGCinema-org. En ligne.
 <<http://www.jgcinema.com/single.php?sl=feminisme-italie-film-marazzi>>. Consulté le 29 août 2013.

classique qui, elle, se sert des images pour renforcer une émotion, une interprétation attachée au texte. Pour se convaincre de cette opposition, il suffit de prendre un extrait d'un documentaire davantage formaté. Dans la série *Apocalypse – Hitler* (Isabelle Clarke et Daniel Costelle, 2011) diffusée en deux volets, le commentaire en voix over s'appuie sur la présentation de documents audiovisuels pour décrire l'arrivée au pouvoir du parti national socialiste. Ce documentaire, coproduit par plusieurs chaînes de TV francophones dont notamment France Télévision, choisit cependant d'imposer aux fragments des archives filmiques qu'il présente un traitement qui vise à modifier leur rendu visuel et sonore. A travers le recoloriage de certaines séquences, voir même l'ajout de teintes de couleur sur les images en noir et blanc, mais aussi avec l'adjonction d'une nouvelle bande sonore (bruitage, etc.), la production a sans doute cherché à redonner un nouveau *look* à ces images d'un autre temps. Ce choix induit pourtant une perte. Lorsque, par exemple, la narration se penche quelques instants sur les grandes parades des miliciens nazis du 30 janvier 1933 des extraits de films d'archives à propos de ces défilés sont présentés. Ils montrent des hommes en uniforme qui marchent à la lumière de flambeaux. A deux reprises, on voit en contreplongée des silhouettes qui apparaissent pour saluer la foule du haut de leurs fenêtres. Chaque fois le commentaire donne, au moment même de leur présentation, les clés de lecture des images. Les miliciens ne sont pas aussi nombreux que prétendu. On les a fait tourner en rond pour démultiplier l'impact de ces manifestations sur la population. Les deux silhouettes sont celles d'Hitler et de Hindenburg (alors président de la République de Weimar), ce dernier vieillissant se croit à la fin de la première Guerre Mondiale.

Le risque réside alors dans la disparition du lien entre les images et l'évènement historique qu'elles reflètent. Le peu de « survivances »⁷¹ encore portées par elles

⁷¹ En référence aux propos de Niney déjà cités dans la section *L'Archive* du présent travail : « [les] survivances véhiculées par ces images d'hier ». (Niney, 2009 : p.147)

après leur passage par le retraitement numérique ne joue plus son rôle d'incitateur, de générateur d'interrogation à propos des documents donnés à voir.

Vogliamo anche la rose présente un tandem plus flou. Une image peut nous aider à comprendre le phénomène à l'œuvre dans ce film. Deux objets perçus par l'intermédiaire d'un objectif et se distanciant de celui-ci perdent la précision de leurs contours au fur et à mesure qu'ils s'éloignent du point focal. Petit à petit, leur point de contact se brouille. On se demande si l'un ne chevaucherait pas l'autre, voire s'il s'agit vraiment de deux formes distinctes. De la même manière, ce qui est représenté par les deux documents, ce qui est lu par le spectateur devient trouble. Ce dernier est alors conduit à se poser plusieurs questions. En plus d'interroger ce qu'il comprend des images et des textes, il est invité à prendre en considération l'intervention de l'auteur, sans que cette dernière recouvre complètement les sens issus des documents. Dans la forme choisie par les concepteurs de la série *Apocalypse* et une grande part des productions similaires à destination du monde télévisuel, le montage ordonne les apports sonores et visuels pour les orienter dans un sens précis. Une fois celui-ci appréhendé par le spectateur, nul besoin de s'interroger plus loin sur les images. Asservies au montage, elles ont rempli leur rôle d'illustration. On comprend donc comment, dans une démarche opposée, la forme d'assemblage qui nous intéresse ici invite le spectateur à ressentir la polysémie des documents, ainsi que celle issue de leur mise en relation.

Une séquence de *Vogliamo anche le rose* nous permet d'illustrer cette idée. Elle suit directement l'introduction du film. Le contexte a été posé à travers l'exposition de la situation des femmes au sein de la société italienne de l'époque et, bien sûr, des problématiques liées à leur émancipation. La séquence s'ouvre sur l'image en couleur d'une centaine d'oiseaux qui volent en tout sens. L'écran est saturé par le battement de leurs ailes. À l'arrière-plan, on distingue une foule de passants. Le grain de l'image fait penser à un format argentique amateur de type super 8. Un carton sur fond noir indique le texte suivant :

« Diaro di Anita

Milano, 1967 »

Au plan suivant, on découvre que le fragment d'archives aux oiseaux cachait un personnage. Il s'agit d'une petite fille bien habillée qui nourrit les pigeons sur une place. À quelques reprises, elle jette des regards à la personne qui tient la caméra. Le film semble donc donner à voir ici un extrait de film de famille (le générique comporte des références à trois fonds d'archives privés). Sur ces images débute la lecture par une actrice du journal intime de Anita, sans que soit indiqué au spectateur si le texte a un lien avec le sujet filmé. La voix over narre la chronologie des préoccupations de l'adolescence, des questionnements qui surgissent entre 13 et 18 ans. Lorsque cette récapitulation parvient au moment de l'âge adulte, l'image bascule sur des plans en noir et blanc d'un concert. On y voit des inserts sur les instruments joués par les musiciens et des corps de femmes et d'hommes qui dansent en rythme. Alors que la voix over entame une nouvelle entrée du journal par l'évocation d'une date, une coupe amène à nouveau à un fragment différent. Le visage en gros plan d'une femme nous est présenté. Elle mange et la scène semble beaucoup plus posée que la précédente. Son regard, d'abord dirigé en direction de la caméra, semble ensuite se perdre derrière celle-ci. Retour sur les danseurs, ils sont maintenant en contrejour. On distingue leur silhouette. Le cadre découpe des inserts sur leur bras, leurs visages en mouvement. Anita avoue sa peur d'aller pour la première fois danser, c'est-à-dire de faire l'expérience d'une première rencontre. Après un nouveau passage fugitif sur le visage de la femme en gros plan, le montage débouche cette fois sur des images nocturnes. On y perçoit le reflet de la lune, mais on touche avec ce dernier registre aux limites de l'abstrait. Toujours en voix over, Anita raconte son malaise de ne pas ressentir les émotions dont parlent ses amies. La séquence se poursuit ensuite autour de ces confessions et avec la convocation d'autres types d'images animées (mélangeant notamment dessin animé et fragments filmiques). Nous n'irons cependant pas plus loin dans l'exploration de cette séquence, puisque l'extrait déjà décrit présente suffisamment de matériel pour notre propos. En mettant

côte à côte ces fragments issus de registres filmiques disparates : film de famille, documentaire expérimental, séquence mise en scène et images abstraites, Alina Marazzi nous propose plusieurs manières de recevoir le contenu du journal intime. Sa relecture accompagnée par les images débouche sur de multiples interrogations. Les archives conservent leur propre mystère tout en sollicitant notre imagination en évoquant chacune des pistes de compréhension possibles. À travers cet assemblage lâche d'images et de sons, on perçoit la volonté de la réalisatrice de réactiver des émotions, des incertitudes propres à l'époque. Le décalage, l'écart intentionnel entre les matériaux convoyés semble permettre de rejouer plus directement les enjeux de cette période et leur multiplicité.

4.4.2 *Faire ressentir la médiation historique*

Afin de reprendre le fil de notre analyse du décalage, celui-ci se donne, en second lieu, pour lui-même. Expliquons-nous et pour ce faire intéressons-nous au second écrit de Jacques Rancière (2007) évoqué plus haut. Dans ce texte rédigé pour le catalogue de l'exposition d'Esther Shalev-Gerz, *MenschenDinge, The Human Aspect of Objects*, (Berlin, 2006), l'auteur s'attache à expliquer les choix de l'artiste. Cette dernière présente des objets transformés par les prisonniers des camps de concentration nazis en vue d'améliorer leur utilité dans leur lutte quotidienne pour la survie, mais parfois aussi de créer de véritables petites œuvres d'art. Cependant, l'articulation scénographique de son exposition présente uniquement des images de ces objets. Celles-ci sont chaque fois exposées par paires de deux clichés, qui donnent à voir les pièces sous des angles différents.

Les enjeux liés à la représentation prennent une tournure délicate lorsque l'on souhaite aborder les aspects justement les moins représentables de l'histoire occidentale. Ce que Rancière souligne tout au long de son article, c'est le cheminement réflexif parcouru par l'artiste pour tenter de ne pas tomber dans les pièges inévitablement reliés à une mise en exposition de ces objets si proche de la béance monstrueuse marquant cette période. Conscient que l'on ne pourra

qu'effleurer ici le contenu de ces réflexions, concentrons l'analyse sur un point précis de ce discours : ce que Rancière nomme *l'intervalle*.

"Montrer les « deux côtés » de l'objet, c'est rendre sensible le montage déjà mis en œuvre par l'artiste du camp pour détourner le matériau ou l'objet de sa destination [...]. Mais ce n'est pas simple affaire de pédagogie. Montrer ce montage, c'est montrer qu'un objet, une image, une parole sont toujours en mouvement, tendus entre un passé et un futur, entre une invention et l'invention nouvelle qu'elle demande à celui ou celle qui les tient dans sa main, à celui ou celle qui en regarde l'image. Ou plutôt l'image de l'art, l'image active n'est pas la forme visible qui reproduit un objet. Elle est toujours entre deux formes. Elle est le travail qui se crée dans leur intervalle." (Rancière, 2007 : [s. p.])

Si les images, et particulièrement celles en mouvement, ont la capacité de mettre le spectateur en présence du passé (pour faire court), elles induisent aussi le risque de masquer le parcours que ces survivances ont accompli⁷². En présence d'une image représentant des éléments provenant d'un temps lointain, on pourrait croire en quelque sorte en son existence autonome, libérée de son contexte non seulement de création, mais aussi de réception. Comme si leur charme leur permettait de se suffire à elles-mêmes, elles deviennent une véritable reproduction complète et totale de l'objet initial. Ce qui cependant passe à la trappe, c'est la trace du travail à un bout de la chaîne décrite par Rancière, comme à l'autre. La double invention dont celui-ci nous entretient dans la citation décrite plus haut constitue ainsi les pôles de la représentation historique. Cette nouvelle médiation, ici par l'image, prend alors le rôle de passeur entre la volonté créatrice d'une personne et sa réception par une autre, aujourd'hui. Et surtout, elle marque ou, disons contient, des références aux formes qu'elle relie.

⁷² Avec Niney (2009), nous avons déjà abordé l'importance d'une conservation, d'une évocation nouvelle du contexte des images d'archives lors de leur réutilisation. Niney relevait l'isolement propre aux vestiges du passé : le fait qu'ils aient survécu au changement implique en retour la nécessité de les lire accompagné d'une possibilité de mise en contexte. Ici, comme évoqué à propos de la notion de *fonds* dans la section *L'Archive* de notre cadre théorique, nous nous intéressons plus généralement à tout le processus qui sépare la création de l'image jusqu'à sa réception de nos jours.

Afin d'éclaircir tout cela, appliquons cette idée à notre objet. Pour ce faire, traçons tout d'abord une comparaison entre les pièces issues de ce qui reste des camps, matériaux à exposer dans le cas présenté par Rancière, et nos images d'archives, qui elles aussi trouvent un lieu de présentation dans le corps du film. Toutes deux sont issues d'un processus de création, certes moins dramatiques pour les secondes, mais tout de même. Toutes deux sont incluses dans un nouveau média dans le but d'acheminer leur image vers un nouveau public. Dans cette comparaison schématique, création et réception forment les deux pôles dans lesquels il y a génération de sens. Entre eux, les pairs de clichés, pour le premier exemple, et le montage du film, pour le second, s'attachent à faire le lien, tout en (et c'est là le point critique) marquant l'intervalle, c'est-à-dire le parcours qui sépare les deux pôles.

Dans *Vogliamo anche le rose*, le décalage qui marque la construction de certaines scènes, comme décrit plus haut, laisse au spectateur la possibilité d'appréhender le travail derrière chacun des éléments d'archives qui composent la séquence, ainsi que celui qui préside ledit assemblage. A fortiori, la réalisatrice refuse de rendre le tout limpide, facile à déchiffrer, soulignant du même coup la distance qui nous sépare des plans tournés, conservés, puis représentés. Ainsi, ce décalage, en marquant la présence d'un *intervalle*, devient le garant du respect de plusieurs aspects cruciaux de la médiation historique.

CONCLUSION

A travers l'analyse des films de notre corpus, nous avons décortiqué les différentes approches choisies par les réalisateurs pour proposer leur propre vision sur le passé. Pour chacune d'entre elles, nous avons repéré et décrit la méthode avec laquelle le film mettait en tension les apports de l'archive et de la mémoire collective. On obtient, à l'issue de ce processus, quatre figures d'énonciation : une structure qui laisse à la mémoire la possibilité de la subvertir, des enquêtes qui se nourrissent du doute, un témoignage hanté par le traumatisme qui charge d'un sens nouveau des images déjà connues, et finalement, un décalage qui révèle tout un travail de médiation historique. Rétrospectivement, on peut à la fois juger cette quantité de résultats comme restreinte et considérable. Restreinte, dans le sens où l'ouverture de notre corpus à plus de films nous aurait peut-être permis de repérer des mécanismes encore différents. Considérable, car en débutant cette recherche nous n'étions pas du tout sûrs de trouver des formes d'assemblages répondant à notre intuition première. Toujours dans l'optique de faire un retour sur notre travail et en considérant autant la recherche théorique que l'analyse des films, il s'agit maintenant de faire ressortir quelques points particulièrement signifiants de notre parcours.

Lors de la caractérisation de nos deux concepts : l'archive et la mémoire collective, nous avons été surpris de trouver relativement rapidement des éléments aptes à venir éclairer notre analyse des films. Bien sûr, notre exploration des concepts avait déjà été orientée en partie vers des travaux d'auteurs proches des études cinématographiques, tels que ceux de Paul Ricoeur, par exemple. Le champ des

études portant sur l'Archive est si vaste qu'il a fallu choisir des auteurs plutôt que d'autres et donc se faisant laisser de côté certaines approches. Les travaux d'Halbwachs et des théoriciens qui ont synthétisé ses écrits ont, quant à eux, contribué à cette analyse de manière relativement limpide, sans que cela soit prévisible. Là encore, ce phénomène peut s'expliquer par la proximité des conceptualisations de la mémoire collective avec la discipline historique et les études cinématographiques. Inutile de signaler une découverte déjà maintes fois étudiée, cinéma, imaginaire collectif, souvenir et archive sont des notions qui font bon ménage. Ce qui nous interpelle, c'est plutôt l'opérabilité des thèses d'Halbwachs avec notre sujet dans ses aspects plus spécifiques, c'est-à-dire la tension entre deux manières de se pencher sur le passé. Dès les premières phases de notre travail, nous avons eu l'intuition qu'un des enjeux de la rencontre entre souvenir et archive se logerait dans leurs rapports respectifs au temps. Il est presque trivial de rappeler que l'Archive fige, alors que la mémoire se nourrit d'un nécessaire mouvement. C'est seulement à travers les recherches menées par Halbwachs que nous avons pu dépasser ce stade intuitif pour avancer dans la compréhension d'une des facettes principales, selon nous, de la rencontre qui nous intéresse. En redécouvrant la mémoire collective à travers les enseignements de la sociologie, nous avons compris que la mémoire assure sa pérennité en s'adaptant au changement du contexte. Collectivement, les membres du groupe se racontent leur mémoire, en reprenant plus ou moins son contenu pour assurer sa continuation. La mémoire collective se transforme, mais son mouvement découle d'une volonté de conservation. On retrouve cette constatation dans les films de notre corpus. Ces cinéastes qui brassent les fragments d'archives en remuant les fonds qui les ont sédimentées ont bien comme objectif premier de remettre au goût du jour et de préserver pour ceux à venir des drames, des joies et des luttes oubliées. Remettre en mouvement l'archive à travers le souvenir participe donc d'une volonté de la faire perdurer. Nous l'avons vu notamment avec l'exemple du film *En ce temps-là : souvenirs des derniers jours de la colonie du Kenya* et *Bons baisers de la colonie*, cette réactualisation de l'archive peut se donner, au sein du

cinéma du réel, sous la forme d'une présentation des tensions liées à la redécouverte des fragments conservés. Pour reprendre notre première intuition, on a donc bien deux façons de se tenir dans le temps, mais qui visent finalement le même but. C'est peut-être là ce qui permet leur mise en relation, la confrontation de ce que l'archive et la mémoire collective ont, chacune à leur manière, sauvé de l'oubli.

Alors que nous revenons sur ce travail de recherche, il est encore nécessaire de souligner quelques aspects marquants de celui-ci. Tout d'abord, si l'on s'intéresse, toujours autour de la tension qui nous préoccupe, à la rencontre cette fois-ci de cette mémoire technique qu'est l'archive avec le caractère éminemment humain de la mémoire collective, on s'aperçoit qu'elle crée un phénomène crucial pour l'exploration historique. On peut le décrire en reprenant les mots d'Arlette Farge, tels que nous les avons déjà cités précédemment : « le retentissement de l'histoire en l'homme » (Farge, 2008 : p.115). Par l'importance que joue l'institutionnel dans la constitution de l'archive, comme, de nos jours, dans le fait que la grande part des films conservés le sont par des archives, celles-ci dessinent un portrait de l'histoire qui dépasse l'humain, qui se constitue en dehors de lui.⁷³ Le fait de mettre en lien cette histoire avec des récits et des interrogations issus d'événements vécus par des témoins et/ou transmis à travers des voies propres à l'humain donne accès à une compréhension inédite du passé. Celle-ci est flagrante dans les films à narration personnelle, tel que *En ce temps-là : souvenirs des derniers jours de la colonie du Kenya* et *Bons baisers de la colonie*. Les réalisateurs décrivent comment le cours des événements historiques a été vécu et a marqué les contemporains d'une époque (voire eux-mêmes parfois). Moins visible au premier regard, elle est aussi présente dans les films de montage, comme *Vogliamo anche le rose*, qui est traversé d'interrogations sociales aussi bien passées, par l'exposition des craintes et revendications de l'époque remémorée, que présentes, par sa vision critique des faits.

⁷³ Les automatisations du monde numérique renforcent encore cette idée.

Dans une certaine mesure, cette forme de narration du passé explique aussi la mise en intrigue qui caractérise le déroulement des films de notre corpus (à l'exception des films de montage dont la trame narrative est peut-être un peu plus complexe). Les œuvres traitant de la colonisation en Afrique ainsi que *Valse avec Bachir* ont tous choisi de débiter le récit par une énigme. Ils s'ouvrent sur l'impossibilité du ressouvenir. Des difficultés, un traumatisme, le tabou empêchent le cinéaste d'accéder à son passé. Avec lui, le spectateur ressent l'envie de percer le mystère, de comprendre quel élément situé à l'origine explique la situation actuelle. Cette impression est renforcée par ce que Derrida décrit comme le *mal d'archive*. L'accès au passé que l'archive accorde vient toujours avec le sentiment d'être en deçà d'un vrai contact avec celui-ci, la conscience d'être aussi toujours devant le reliquat d'une perte. Ensuite, la quête de la mémoire, c'est-à-dire une compréhension au sein des cadres sociaux du réalisateur et de son public des fragments évoqués, mène le déroulement du film vers sa résolution à travers des péripéties. A nouveau, le parallèle avec l'idée de l'homme dans l'histoire nous semble valide. On a bien une forme de communication qui s'attache à transmettre un point de vue sur le monde à d'autres humains, et plus particulièrement ici, une vision du passé. (Nichols, 2011)

Avec notre étude de la prise en compte des influences de la mémoire collective dans la discipline historique, nous avons brièvement abordé la question de la forme du discours académique sur le passé. En effet, la discipline historique s'est interrogée sur la légitimité des discours produits par elle. Peut-être en contrepoint à l'arrivée des méthodes quantitatives, plusieurs théoriciens, tels que Nora, Ricoeur, Farge, ont souligné la possibilité de développer et surtout diffuser des études historiques qui ne soient pas complètement dénuées d'une certaine mise en récit, par exemple. Ce fut bien sûr l'occasion d'un rapprochement avec la production documentaire. L'engagement d'Eric Deroo, historien, dans *L'Empire du milieu du Sud* illustre bien ce phénomène. Les frontières entre ces champs d'influence, ces deux formes de vision sur le passé, deviennent moins marquées, ceci en particulier pour les

productions dites de *cinéma du réel*. Leur approche réflexive et le soin qu'elles mettent à laisser au spectateur la capacité de se forger sa propre opinion, dans les exemples qui nous concernent en laissant planer le doute sur le cours de l'histoire, les amènent à proposer une vision critique sur le passé. Certains éléments de méthode diffèrent néanmoins de ceux employés dans le champ scientifique. Pour ne rester que du côté des films que nous avons analysés, on peut nommer l'absence de référence claire aux documents exposés, une temporalité qui ne respecte pas toujours la chronologie et une narration personnelle, comme quelques points marquants de cette distinction. A notre avis, cette dernière tient du fait que les cinéastes souhaitent avant tout communiquer une émotion à leur spectateur. Ainsi, bien qu'ils jouent sur le *mode documentarisant*, selon les termes d'Odin (2000), ils travaillent à entretenir une *mise en phase* avec leur public. Cette exigence explique d'ailleurs le choix de plusieurs de nos cinéastes d'assembler leur film afin de créer un léger suspense, une histoire prenante qui tiennent le spectateur en haleine.

Avec notamment l'exemple de *En ce temps-là : souvenirs des derniers jours de la colonie du Kenya*, nous avons démontré comment cette tension pouvait se créer autour de la présentation des images d'archive en deux temps : en confrontant, tout d'abord, le spectateur au spectacle de leur étrangeté, pour ensuite, les réintroduire dans une mémoire commune. Ce dernier mouvement qui passe par une présentation du contexte de prise de vue des fragments exposés, pour en situer l'origine et donc fournir une explication compréhensible de la vision du monde qu'ils convoient, nous permet de faire le lien avec un dernier aspect à souligner. Il s'agit d'un aspect positif de la rencontre entre mémoire collective et archive. Nous avons pu constater, et ceci dans tous les films de notre corpus, que cette manière double d'évoquer le passé permet d'éviter un piège propre aux images d'archives. Celles-ci peuvent acquérir une *valeur d'usage fétichiste* (Didi-Huberman, 2003), c'est-à-dire qu'elles viennent prendre la place de ce qu'elles représentent. Cette notion facilite la critique d'une bonne part de la production audiovisuelle actuelle qui se réfère au passé. Elle décrit

des images qui se déconnectent des événements historiques qui les ont vues naître. Au lieu de pointer vers l'exploration complexe d'une époque révolue, elle se donne comme seule représentante de celle-ci. Pourtant, Didi-Huberman refuse d'enlever tout crédit aux images issues du procédé photographique. Il affirme qu'elles représentent toutes des « points de contact (malgré tout) entre image et réel. ». (Didi-Huberman, 2003 : p.98) Parvenu à la fin de notre travail de recherche, ces considérations sur la capacité des images à servir une exploration raisonnée du monde vécu amènent une dernière réflexion. Face à ces images qui délaissent les voies qui, derrière elles, permettraient d'aller chercher du sens, il se pourrait que la mémoire collective ait un rôle à jouer. Dans les exemples qui nous préoccupent, les ajouts à la construction du film qu'elle permet suscitent, à notre avis, un intérêt qui va ensuite pouvoir soutenir une nécessaire recherche historique. Que ce soit par le rattachement au vécu d'un témoin (souvenirs personnels), à une controverse actuelle (mémoire collective), ou encore plus directement par un montage habile, les réalisateurs attirent l'attention sur un aspect du passé. Le film parvient ainsi à donner envie d'en savoir davantage sur les images. Et cette interrogation ne se borne pas aux limites de la projection. Même après l'épilogue, les œuvres de notre corpus et particulièrement les films de montage gardent le passé ouvert à la curiosité de leurs spectateurs, à eux ensuite de se laisser travailler par le doute.

FILMOGRAPHIE

Corpus

Bons baisers de la colonie (Nathalie Borgers, 2011)

Empire du milieu du Sud, L' (Jacques Perrin et Eric Deroo, 2010)

En ce temps-là : souvenirs des derniers jours de la colonie du Kenya (Donald McWilliams, 2009)

Valse avec Bachir (Ari Folman, 2008)

Vogliamo anche le rose (Alina Marazzi, 2007)

Films cités et explorés

2084 (Chris Marker et le Groupe confédéral audiovisuel, 1984)

Apocalypse – Hitler, partie I et II (Isabelle Clarke et Daniel Costelle 2011)

Calle Santa Fe (Carmen Castillo, 2008)

Chute libre (Péter Forgács, 1996)

Description d'un combat (Chris Marker, 1960)

Description of a memory (Dan Geva, 2007)

Dragooned (Sandy Amerio, 2012)

Doulaye, une saison des pluies (Henri-François Imbert, 1999)

- Home* (Yann Arthus-Bertrand, 2009)
- Lettre à Johan van der Keuken* (Denis Gheerbrant, 2000)
- Level 5* (Chris Marker, 1997)
- Lettres d'amour en Somalie* (Frédéric Mitterand, 1981)
- Lucebert temps et adieux* (Johan Van Der Keuken, 1994)
- Maelstrom : A Family Chronicle, The* (Péter Forgács, 1997)
- Mon voyage d'hiver* (Vincent Dieutre, 2003)
- Mother Dao : the Turtlelike* (Vincent Monnikendam, 1995)
- Mystère Koumiko, Le* (Chris Marker, 1965)
- No passaran, album souvenir* (Henri-François Imbert, 2003)
- Passage* (John Walker, 2008)
- Peuple migrateur, Le* (Jacques Perrin et Jacques Cluzaud, 2001)
- Plages d'Agnès, Les* (Agnès Varda, 2008)
- Quelques veuves de Noirmoutier* (Agnès Varda, 2005)
- Sans soleil* (Chris Marker, 1982)
- Sommeil d'or, Le* (Day Chou, 2011)
- Sur la plage de Belfast* (Henri-François Imbert, 2000)
- Tombeaux d'Alexandre, Le* (Chris Marker, 1993)
- Voyage d'une vie, Le* (Maryse Chartrand, 2007)

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc, Georges Didi-Huberman, Umberto Eco et Frédéric Lambert. 2011. *L'expérience des images*. Bry-sur-Marne, France: Institut national de l'audiovisuel, 109 p.
- Balázs, Eszter, et Phil Casoar. 2006. *Les héros de Budapest*. Paris: les Arènes, 252 p.
- Baissant, Michèle (2009). Bibliographie sur la mémoire : publications parues en français (document de travail). Groupe d'études transversales sur la mémoire, Centre Alberto Benveniste, La Sorbonne, Chaire de recherche du Canada en histoire comparée de la mémoire En ligne. <http://centrealbertobenveniste.org/formail-cab/uploads/Baissant-elementsbiblio-memoire.pdf>. Consulté le 5 septembre 2013.
- Bellour, Raymond. 2012. «Douleur de l'archive». In *l'archivio/the archive*, Alessandro Bordina, Sonia Campanini et Andrea Mariani, p. 29-34. Udine: Forum.
- Benjamin, Walter. 2000. «Sur le concept d'histoire». In *Oeuvres, tome 3*, p. 427-446. Paris: Gallimard.
- Berlière, Jean-Marc. 2001. «Des archives pour quoi faire ?». *Le débat*, vol. 115, no 3, p. 118.
- Bloch, Marc. 1974. *Apologie pour l'histoire ou métier d'historien*. Paris: Armand Colin, 167 p.

- Bloemheuvel, Marente, Giovanna Fossati et Jaap Guldemon (dir.) (2012). *Found Footage : Cinema Exposed*. Amsterdam, University Press et EYE Film Institute Netherlands: 255 p
- Bonnard, Martin. 2013. «Exposer les images du passé : étude de l'Empire du milieu du Sud». In *Cinéma : immersivité, surface, exposition*, Francesco Federici et Cosetta G. Saba (dir.), p. 157-163. Udine: Campanotto editore.
- Collas, Gérald. 1994. «Les rêves du réel». *Images documentaires*, vol. 16, no 1 (1994), p. 51-58.
- Collectif. 2001. *Filmer le réel : Ressources sur le cinéma documentaire*. Paris: Bibliothèque du Film - BIFI, 184 p.
- De Baecque, Antoine. 2007. «Les formes cinématographiques de l'histoire». 1895. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, no 51, p. 9-21. En ligne. <http://1895.revues.org/1312>. Consulté le 3 septembre 2013.
- De Baecque, Antoine et Chrisian Delage (dir.). 2008. *De l'histoire au cinéma*. Paris: Complexe, 223 p.
- Delage, Christian, et Vincent Guigueno. 2004. *L'historien et le film*. Paris: Gallimard, 362 p.
- Derrida, Jacques. 1995. *Mal d'archive : une impression freudienne*. Paris: Galilée, 154 p.
- Didi-Huberman, Georges. 2003. *Images malgré tout*. Paris: Les   ditions de Minuit, 235 p.
- Eco, Umberto. 1985. *Lector in fabula ou La Coopération interprétative dans les textes narratifs*. Paris: Grasset, 315 p.
- Esquenazi, Jean-Pierre. 2000. «Le film, un fait social». *Réseaux*, vol. 18, no 99, p. 13-47.
- Ethis, Emmanuel. 2007. «De Kracauer    Dark Vador, prises de vue sur le cinéma et les sciences sociales». *Sociétés*, vol. 2, no 96, p. 9-20.

- Ethis, Emmanuel, et François de Singly. 2009. *Sociologie du cinéma et de ses publics*. Paris: Armand Colin, 127 p.
- Farge, Arlette. 1989. *Le Goût de l'archive*. Paris: Éd. du Seuil, 152 p.
- Ferro, Marc. 1993. *Cinéma et histoire*. Paris: Gallimard, 290 p.
- Foucault, Michel. 2008. *L'archéologie du savoir*. Paris: Gallimard, 286 p.
- Freitas Gutfreind, Cristiane. 2009. «Les approches phénoménologiques entre cinéma et histoire». *Sociétés*, vol. 103, no 1, p. 21-31. En ligne. <http://www.cairn.info/revue-societes-2009-1-page-21.htm>. Consulté le 5 septembre 2013.
- Garson, Charlotte. 2010. «Le documentaire, horizon du cinéma contemporain?». *Etudes*, no 4, p. 507-517. En ligne. <http://www.cairn.info/revue-etudes-2010-4-page-507.htm>. Consulté le 5 septembre 2013.
- Gauthier, Guy. 2004. *Un siècle de documentaire français : des tourneurs de manivelle aux voltigeurs du multimédia*. Paris: Armand Colin, 235 p.
- Halbwachs, Maurice. 1947. «La mémoire collective et le temps». *Cahiers Internationaux de Sociologie*, vol. 2, p. 3-31.
- , 1968. *La mémoire collective*. Paris: PUF, 204 p.
- Hartog, François. 2000. «Archives. La loi, la mémoire, l'histoire». *Le débat*, vol. 112, no 5, p. 45.
- Hildesheimer, Françoise (2008). Archives. Encyclopédie Universalis En ligne. <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/archives/>. Consulté le 15 avril 2013.
- Kracauer, Siegfried. 1973. *De Caligari à Hitler : une histoire psychologique du cinéma allemand*. Lausanne: L'Age d'homme, 409 p.

- Lautissier, Fanny. 2009. «Valse avec Bachir, récit d'une mémoire effacée». *Conserveries mémorielles*, no 6 / 2009. En ligne. <http://cm.revues.org/370>. Consulté le 27 septembre 2010.
- Lavabre, Marie-Claire. 2000. «Usages et mésusages de la notion de mémoire». *Critique internationale*, vol. 7, no 1, p. 48-57.
- Le Goff, Jacques. 1988. *Histoire et mémoire*. Paris: Éditions Gallimard, 409 p.
- Lindeperg, Sylvie, et Jean-Louis Comolli. 2008. «Images d'archives : l'emboîtement des regards». *Images documentaires*, vol. 63, p. 11-39.
- Loué, Thomas. 2006. «Histoire et mémoire : l'écriture sans fin des événements». *Temporalités*, no 5. En ligne. <http://temporalites.revues.org/262>. Consulté le 3 septembre 2013.
- Marcel, Jean-Christophe, et Laurent Mucchielli. 1999. «Un fondement du lien social : la mémoire collective selon Maurice Halbwachs». *Technologies. Idéologies. Pratiques. Revue d'anthropologie des connaissances*, vol. 13, no 2, p. 63-88.
- Mazaraki, Magdalena. 2006. «Bolesas Matuszewski : de la restitution du passé à la construction de l'avenir». In *Écrits cinématographiques (Une nouvelle source d'histoire et La photographie animée)*, Magdalena Mazaraki (dir.), Luce Lebart et Béatrice de Pastre-Robert, p. 11-46. Paris: AFRHC/Cinémathèque française.
- Merleau-Ponty, Claire, et Jean-Jacques Ezrati. 2005. *L'exposition : théorie et pratique*. Coll. «Patrimoines et sociétés». Paris: L'Harmattan, 204 p.
- Moure, José. 2004. «Essai de définition de l'essai au cinéma». In *L'essai et le cinéma*, Suzanne Liandrat-Guigues et Murielle Gagnebin (dir.), p. 25-39. Paris: Éditions Champ Vallon.
- Namer, Gérard. 1994. «Postface». In *Les Cadres sociaux de la mémoire (1925)*, p. 296-367. Paris: Albin Michel.
- Nichols, Bill. 2001. *Introduction to documentary*. Bloomington / Indianapolis: Indiana Univ. Press, 223 p.

- Niney, François. 2009. *Le documentaire et ses faux-semblants*. Paris: Klincksieck, 207 p.
- Nora, Pierre. 1984. «Entre mémoire et histoire : la problématique des lieux». In *Les Lieux de mémoire, I La République*, Pierre Nora (dir.), p. 16-42. Paris: Gallimard.
- . 2002. «Pour une histoire au second degré». *Le débat*, no 5, p. 24-31.
- Odin, Roger. 1984. «Film documentaire, lecture documentarisante». In *Cinéma et Réalités*, Jean-Charles Lyant et Roger Odin (dir.), p. 263-278. France: CIEREC - Université Saint-Etienne.
- . 2000. «La question du public. Approche sémio-pragmatique». *Réseaux*, vol. 18, no 99, p. 49-72.
- Paci, Viva. 2012a. «L'Archive en personne... Réflexions autour de la perte, de la conservation et de la survie». In *L'archive. Mémoire, cinéma, vidéo et image du présent, Actes de la 18ième International Film Studies Conference*, p. 35-40. Udine: Forum.
- . 2012b. *La machine à voir : à propos de cinéma, attraction, exhibition*. Lille: Presses Universitaires du Septentrion, 280 p.
- Panh, Rithy. 2001. «La parole filmée. Pour vaincre la terreur». *Communications*, vol. 71, no 71, p. 373-394. En ligne. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_2001_num_71_1_2093. Consulté le 2 septembre 2013.
- Pedon, Erik. 1997. «Image photographique et mémoire dans le film documentaire». *Champs visuels*, no 4, p. 101-108.
- Pomian, Krzysztof. 1992. «Les archives». In *Les Lieux de mémoire*, Pierre Nora (dir.), p. 163-233. Paris: Gallimard.

- Rancière, Jacques. 2007. «Le Travail de l'image». *Multitudes*, no 28 : Hiver-Printemps 2007. En ligne. <http://multitudes.samizdat.net/Le-Travail-de-l-image>. Consulté le 12 juin 2012.
- , 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique éd., 145 p.
- Rancière, Jacques, et Eric Alliez. 2002. «Peuple ou multitudes ?». *Multitudes*, vol. 9, no 2, p. 95-100.
- Ricœur, Paul. 1996. «Entre mémoire et histoire». *Projet*, vol. Hiver 1996 -1997, no 248, p. 7-16.
- , 2000. «L'écriture de l'histoire et la représentation du passé». *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, vol. 55, no 4, p. 731-747. En ligne. <http://www.jstor.org/stable/27586362>. Consulté le 2 septembre 2013.
- , 2002. «Mémoire : approches historiennes, approche philosophique». *Le débat*, vol. 122, no 5, p. 41-61.
- Rosenstone, Robert A. 1995. *Visions of the Past: The Challenge of Film to our Idea of History*. Cambridge: Harvard University Press, 271 p.
- Sabourin, Paul. 1997. «Perspective sur la mémoire sociale de Maurice Halbwachs». *Sociologie et sociétés*, vol. 29, no 2, p. 139-161.
- Sauter, Catherine. 2000. *Le langage visuel*. Montréal: XYZ éditeur, 215 p.
- Sorlin, Pierre. 1977. *Sociologie du cinéma ouverture pour l'histoire de demain*. Paris: Aubier-Montaigne, 319 p.
- , 1991. *European Cinemas, European Societies 1939-1990*. London: Routledge, 247 p.
- Todorov, Tzvetan. 1982. *La conquête de l'amérique, la question de l'autre*. Paris: Seuil, 160 p.

Véray, Laurent. 2003. «L'Histoire peut-elle se faire avec des archives filmiques ?». *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, no 41, p. 71-83. En ligne. <http://1895.revues.org/266>. Consulté le 5 septembre 2013.

-----, 2008. «Les archives, entre histoire, mémoire et création. L'exemple de Mother Dao. "Chronique Coloniale" (1996) de Vincent Monnikendam». *Images documentaires*, vol. 63, p. 69-76.

Vertov, Dziga, Andrée Robel et Sylviane Mossé. 1972. *Articles, journaux, projets / Dziga Vertov ; trad. [du russe] et notes par Sylviane Mossé et Andrée Robel*. Paris: Union générale d'éditions/Cahiers du Cinéma, 442 p.

Walker, Janet. 2007. «Testimony in the umbra of trauma: film and video portraits of survival». *Studies in Documentary Film*, vol. 1, no 2, p. 91-104.